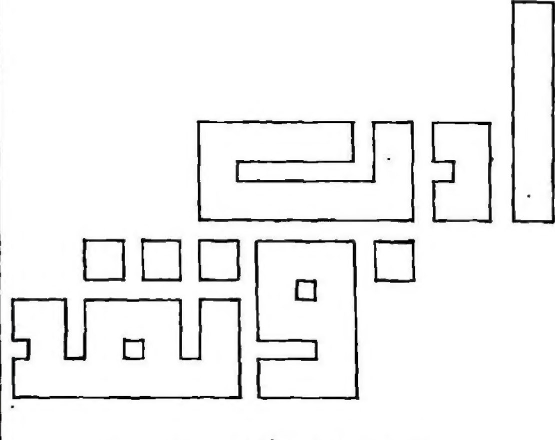

٣
أبريل ١٩٨٤
مجلة كل المثقفين العرب
أدب ونقد
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

مطبعة اخوان مورافتلى
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦





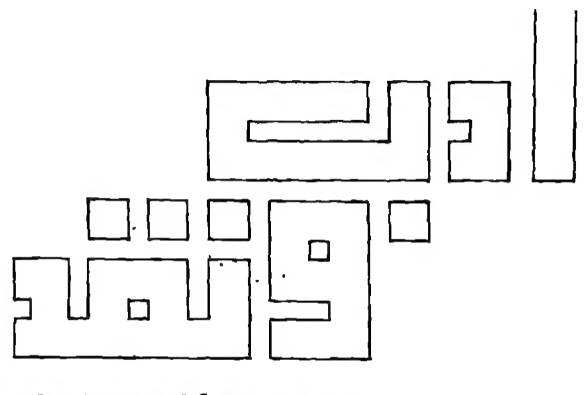
مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثالث
السنة الأولى
ابريل ١٩٨٤
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :



صفحة

صفحة

ماحدث ومايحدث

ما حـدث قبـل ان يوافـق المجلس الاعـلى للصحافة على صدور « ادب ونقـد » لا يصـح ان يمضى بلا تسـجيل للتـاريخ .

ومن المؤكـد ان روايتـه لن تهبـط بالبيروقراطية الثقـافية الى اوطى مما هى فيـه ، اذ ليس وراء القـاع مسـتوى ادنى ، ولكنـه يكشـف زيف دعـاوى عريضـة يشـيعها الموظفون فى الحقـل الثقافى عن الاهتمام بالادب والفـن ، وشـعارات براقـة عن رعايـة المواهب والثقافة ، ومهرجانات هى فى حقيقتها اسواق نافقة لتبـادل المنـافع والزيارات ، تكلفنـا مئـات الالوف دون ان تناقش قضـية جـادة ، او ان نخـرج من ورائهـا بنتائج عمليـة ومحـددة .

ليس اروج بيننـا الآن من شـعار رعاية شـباب الموهوبين فى عالـم الكتابة او الفن ، وبعث الحيـاة الثقـافية بعـد ان انهـك قواهـا الفسـاد والعجـز ، وتسـلط غير المثقفين ، والدعـوة العالية الى تجـاوز الواقـع المجـدب الى غـد افضـل ، وكلهـا امنيـات طيبـة ، ليس هنـاك وطنى مخلص ، او مفكـر ملتزم ، يمكن ان يتخلف عن المشـاركة فيهـا . ومع ان تجاربنـا مع البرجوزاية الناشـئة فى عـالم الثقـافة ، ومعاناتنـا الدائمـة مع « كتـاب » الحكومة ، تحتم علينـا ان نأخـذ ما يقـال ويشـاع فى حـذر شـديد ، غير اننا راينا الا نبـالغ فى سـوء الظن ، وان نسـتجيب للدعـوة ، وان نسـهم عمليـا فى تطـوير واقعنـا الثقـافى ، ودفعـه خطـوة الى الامـام .

وهكذا قـرر حزب التجمـع الوطنى التقـدمى الوحـدوى ان يتجـاوز الامل الى العمل ، وان يتخطى القـول الى الفعل ، وان يصـدر

المجلة التي بين يدي القارىء ، لكي يتيح بها مجالا اوسع لشبابنا ليبدع ، ومنبرا أرحب لكتابنا ليعبروا ، وساحة تجمع بين ادباء العرب جميعا . واخذنا لاصدار المجلة عدتنا ، وتقدمنا بطلب الموافقة على صدورها الى المجلس الاعلى للصحافة فى ١٩٨٣/٧/١٩ ، ولم يكن يخالجنا ادنى شك فى ان مجلة كهذه سوف تلقى من المجلس ترحيبا ، واستجابة فورية ، لان صدورها يحسب للسلطة ولا يكلفها شيئا ،ويحسن من سمعتها دون ان يهدد امنها ، او تمثل المجلة خطرا عليها ، لانها لا تتعاطى السياسة الا من منظور قومى تقدمى رفيع .

وكنا واهمين ! .

لان من اعتاد ان ينحنى دائما ، وعينه فى الارض دواما ، مهما تصعد به درجات الوظيفة يبقى حيث هو ، لا يعرف روعة الشموخ ، ولا يحس جمال السماء ، ولا يبهره ضياء الشمس ، ويرى فى رفع راسه تضحية بالغة لا يستطيعها .

واصبح ما تصورناه فى البدء حقا بدهيا ، وخطوة تلقى الترحيب ، شيئا صعب المنال .

بدات مرحلة التعقيدات المتعمدة ، يؤجل الطلب لا وهى سبب ، أو لا يعرض على المجلس ، او لا يجتمع المجلس اصلا ، ومادة المجلة معدة فى المطبعة ، والاعلان عنها مستمر فى جريدة « الاهالى » ، والقراء يتوقعونها كل يوم ، ولا يكفون عن السؤال عن موعد الصدور ، والمجلس الاعلى للصحافة يراوغنا فى حرص واصرار .

ولان حزبنا حياته كلها نضال متصل على سائر الجبهات قرر الا يستسلم او يتراجع ، وان يحقق غايته ، وبطريقة مشروعة ، وان يصدر « ادب ونقد » كتابا غير دورى ، دون انتظار لموافقة المجلس الاعلى .

وصدر العدد الاول من المجلة فى آخر شهر يناير يحمل هذه الاشارة ، ولقى اقبالا توقعناه وفوق ما نتمنى ، ونفد بعد صدوره بساعات ، وبينما العدد الثانى فى طريقه الى القارىء ، وازاء الامر الواقع ، وافق المجلس الاعلى للصحافة فى اواخر

شهر فبراير ١٩٨٤ على صدور المجلة ، اى بعد سبعة شهور شهور كاملة من الطلب الذى تقدمنا به .

فى البلاد التى تحترم الثقافة ، لا يكلفك اصدار مجلة ادبية غير طلب ترسله الى ادارة المطبوعات ، بخطاب مسجل ، دون ان تنتظر عليه ردا ، وفى مصر تحتاج الى اكثر من نصف عام ، وهو تضييق لا يجىء من اجهزة الشرطة ، او من وزارة الداخلية ، وانما من اناس ينتسبون الى عالم الفكر والثقافة ، ويحسبون على الجامعات !

ولم يكن موقف الصحافة الحكومية ، يومية واسبوعية وشهرية ، بافضل من موقف المجلس الاعلى ، وهو امر لا غرابة فيه ، فكلهم ينتمون الى عالم الموظفين ، ذلك ان التقاليد المرعية فى الصحافة تقتضى الترحيب باية صحيفة او مجلة جديدة تصدر ، مهما كان اتجاهها ، الا ان الصمت بازاء مجلتنا كان شاملا وعميقا، ولم يخرج عليه الا كاتب وفنان ، حييتهما نضال متصل ، الاستاذ **كامل زهيرى** فى جريدة الجمهورية ، والفنان **حسن فؤاد** فى روز اليوسف وصباح الخير ، فقد كانت لديهما الشجاعة لكى يرحبا بالمجلة ويتمنيا لها التوفيق والاستمرار .

اما خارج مصر فكان الترحيب بالمجلة قويا وحارا ، ولم يتوقف عند الاشارة الى صدورها او التعريف بها ، وانما اتت صحف يومية ، فى صفحاتها الثقافية ، على موادها وكتابها ، واوجزت عددا من موضوعاتها . وكانت كذلك موضع الحوار والتعليق فى اكثر من اذاعة عربية واجنبية ، فى البرامج المخصصة للحياة الثقافية . ولكن مشاعر الجماهير الصادقة فى وطننا ، قراء ومبدعين ، عوضتنا عن صمت اجهزة الاعلام الرسمية حولنا ، وهو صمت ليس وراءه من سبب الا الخوف من نجاحنا ، واعترف بأن خوفهم كان فى محله تماما .

*** *** ***

أن انتزاعنا شرعية الصدور ، وثقة القراء فينا يلقى على عاتقنا التزامات كبيرة ، لن ندخر وسعا فى ان نفى بها ، واولها اننا ابتداء من هذا العدد سوف نكون قانونا — وليس واقعا فحسب — مجلة شهرية ، تصدر فى منتصف كل شهر ، وبوسع أى قارىء أن يتوقعها فى هذا التاريخ .

ان نفاد المجلة فى سرعة غير متوقعة ، فى امكنة كثيرة ، وصعوبة الحصول عليها ، امر لا حيلة لنا فيه ، وعلاجه ان يضمن القارىء لنفسه الحصول عليها عن طريق الاشتراك ، فتأتيه الى بيته دون ان يذهب للبحث عنها .

والشيء نفسه نقوله لاولئك الذين يكتبون لنا من الخارج ، من البلاد العربية وغيرها ، ممن تعذر عليهم الحصول على المجلة ، نعدهم بزيادة ما يرسل منها الى الخارج ، ولكنه لن يكون علاجا ناجعا ، ان الاشتراك هو الوسيلة الاقوى لضمان الحصول عليها .

بقى أن اتوجه الى مئات المبدعين ، شعراء وقصاصين وكتابا ، ممن ارسلوا الينا انتاجهم ، مؤكدا لهم اننا نعنى حقا بكل ما يرد الينا ، ونعطيه حقه من العناية ، وأن الفيصل فى النشر وعدمه صلاحية الابداع نفسه وجودته ، والتنسيق بين المواد المختلفة فى المجلة ، ولكن متابعة كل ما يصل الينا ، وهو ضخم جدا ، يتطلب جهدا ووقتا ، فعليهم الا يضجروا والا ييأسوا حين يبطىء بهم الدور وأن يتأكدوا أن التأخير فى النشر لا يعنى دائما عدم صلاحية الانتاج المرسل لنا ، وانما يعنى فى كثير من الاحوال ان الدور فى القراءة والتقييم لم يبلغه بعد .

* * *

وفى عنقنا كلمة شكر ، تتوجه بها هيئة تحرير المجلة كلها ، للذين تفضلوا بتهنئتنا كاتبين أو مبرقين ، وعهدنا لهم أن نعمل جاهدين بكل ما فى طوقنا لنقدم لهم الافضل والانفع والاصدق على الدوام .

د. الطاهر احمد مكى

من صور المرأة فى القصص العربى

د. لطيفة الزيات

تعين على فى هذا البحث المحدد ان اركز على نموذج معين من نماذج النتاج الثقافى ، وعلى نقطة واحدة ومحددة فى تناول هذا النموذج . وقد اخترت الادب القصصى بوصفه النموذج الذى يتسع لرصد القيم الاجتماعية السائدة فى واقعنا العربى فى سكونها وحركتها . واخترت عرض منظور « الكاتب » العربى دون « الكاتبة » العربية ، لانه المنظور الاعم والاكثر امتدادا فى التعبير عن القيم السائدة والمتصارعة فى هذا الواقع . وشئت فى تناولى لهذا النموذج التركيز على زاوية واحدة تتمثل فى وضع المراة ككبش الفداء ، وهو وضع لا ينفصل فى اعتقادى عن ماضى مثقل بالهيمنة الاستعمارية والطبقية ، يتفاقم مع تصاعد الازمة الراهنة التى تصالحنا على تسميتها بازمة الحرية والديمقراطية .

فى ظل الهيمنة الاستعمارية التى تتفاوت من قطر عربى الى الآخر ، وفى ظل تصاعد الازمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بقدر يتفاوت من قطر الى قطر ، يتحول هرم السلطة الى بناء محكم ، شديد الاحكام ، ذو مستويات لا نهائية يقمع بمقتضاها كل مستوى المستوى الذى يليه قمعا فكريا وماديا ، وبينما تتدرج المراة كفرد فى هذا المستوى او ذاك من مستويات هرم السلطة ، تتدرج كامراة على اطلاقها خارج هذا السلم كاداة انجاب او كاداة متعة ، وهى فى الحالتين كبش فداء . ويرتبط وضع المراة ككبش فداء بوضعية المجتمع ذاته ، وبنفسية المقهور القاهر التى تتمخض عنها هذه الوضعية . وكلما غابت

الحرية فى مجتمع من المجتمعات ، تفاقمت الازمة ، وازداد الشعور بالاحباط ، وتزايدت الحاجة الى كبش الفداء ، ساء وضع المرأة .

ومع تزايد ازمة الطبقات الحاكمة ، ازدادت حاجتها الى نشر الوعى الزائف ، وامتدت الحاجة الى تشييء البشر نساء كانوا أم رجالا . وعملية التشييء تمتد الآن لتصيب الرجل بمدى ما أصابت وتصيب المرأة ، والانسان يسلب ذاته الحرة وارادته الحرة وبالتالى قدرته على الفعل الحر . وهو يصدر عن وعى زائف تمليه عليه السلطة فى محاولة شل فاعليته ، وحرف انتباهه عن الاسباب الحقيقية المسؤولة عن احباطه . وتوجيه غضبه الى غير غايته الاصلية ، وتفريغ عنفه ونقمته من محتواها الاجتماعى وصرفهما الى كبش فداء من نوع أو آخر . وفى مثل هذا المناخ تسود نفسية المقهور القاهر ويتفجر الانسان بالاحباط العاجز ، والرغبة فى تدمير ذاته وذوات الاخرين ، ويتسم فعل الانسان بالزيف وهو يصب نقمته على الهدف الاضعف والايسر ، ويجد فى المرأة كبش الفداء الذى يلقى عليه بكل احباطه وعجزه وخوفه وعذاباته .

وتجسد بعض المقتطفات القصصية التى يستعين بها هذا البحث طبيعة الواقع الذى نحياه ، ووضعية المرأة فى ظل هذا الواقع وانعكاس الاوضاع على علاقاتها بالرجل حتى فى أكثر جوانب هذا الواقع خصوصية . وكيان المرأة كما يتبدى فى هذه المقتطفات يختزل الى عنصر انوثة يؤدى وظيفة انجاب الاطفال على الملكية الفردية من الصلب الى الصلب ، او الى اداة متعة ، وهو فى كلتا الحالتين (شيء) يملكه الرجل . ومفهوم الجنس الذى يطالعنا فى هذه المقتطفات مفهوم من آلاف المفهومات المتخلفة التى تحكم واقعنا العربى ، ولكنه مفهوم يجسد بأكثر مما يجسد أى مفهوم آخر طبيعة هذا الواقع ، ويعلق عليه تعليقا صارما وموجعا . والرجل الذى ينظر الى الجنس كعملية عدوان وتنص وصيد وغزو وانتصار واذلال يصدر عن نفسية المقهور القاهر ، وهو رجل حرمه مجتمعه من كل شيء : من الحرية والفاعلية والايجابية والقدرة على الفعل واغناء الذات وتوكيد الارادة وتحقيق الهدف والتفاعل الخلاق ، والهاه بمعارك وهمية يحوز فيها انتصارات وهمية تكرس وضعه واحباطه وعجزه .

واذا كانت هذه الاوضاع تشل فاعلية الرجل العربى مرة فهى تشل فاعلية المرأة مرتين ، ولا خلاص منها الا بمزيد من الوعى من جانب الرجل ومن جانب المرأة على حد سواء .

فى روايـة نجيب محفوظ **بدايـة ونهـاية** (١) نلمح جانبـا من البعـد الطبقى لمفهـوم الجنس هذا . «وحسنين» وهو شخصية رئيسية من شخصيات الرواية ينتمى الى البرجوازية الصغيرة ، ويجسد تطلعاتها . والشخصية هنـا ناقمة على الوضع الطبقى فى مجتمعهـا ؛ وهى محبطة غايـة الاحبـاط نتيجـة انتمائهـا لطبقـة فى اواخر السلم الاجتماعى ، وراغبـة اشـد الرغبة فى تجـاوز وضـع يصنف النـاس فـوق بعض طبقـات . ولكن نفسية الشخصية هنـا هى شخصية المقهور القاهر ، العـاجز الطاغية ، ومن ثم فبـدلا من ان تتطلع الشخصـية الى تغيـير الاوضـاع التى تضعها موضع القهر هـذا ، تسعى الى ان تلعب دور القاهر فتغـزو الطبقة الغنيـة عن طـريق امتـلاك جسـد امـراة من نسـاء هـذه الطبقـة . وحسنين اذ يشهد من بعيد ابنـة احـدى اسر البورجوزاية الكبيرة ، لاول مـرة ، يلمح فيهـا الجسـد دون الوجه ، ويتلظى برغبـة الاستحواذ على هذا الجسد كما تلظى برغبة الاستحواذ على « فيـلا » الاسرة ، وحديقتها ، ونجفـة بهـو الاستقبال . ويقـول « حسنين » مخاطبـا نفسـه :

« ما اجمـل ان املك هـذه الفيـلا وانـام فـوق هذه الفتاة » ، ليسـت شـهوة فحسب ، ولكنهـا قوة وعـزة . فتـاة مجـد تتجرد من ثيـابها وترقـد بين يـدى فى تسـليم مسـبلة الجفـون وكأن كل عضـو من جسـدها الساخن يهتف بى قائـلا « سيدى .. هـذه هى الحياة اذا ركبتها ركبت طبقة باسرها »(٢) .

وفى **زينـب والعـرش** لفتحى غـانم يقـع عبد الهـادى رئيس تحـرير العصر الجـديد والـراهب الذى وهب حيـاته للوصـول الى القـوة والسـلطة والحفـاظ عليهمـا ، فى حيرة شـديدة وهو يتعرف على زينب ومشـاعره نحو المـراة تتحـرك لاول مـرة ، ويطالعنا وهو يتامل الموقف على الدروس الاولى التى تلقـاها عن العـلاقة بين الرجل والمـراة . وهى دروس لهـا صـلة بغريزة الجنس ، وغريزة التمـلك والسيطرة ، ولا صلة لهـا بذلك الـذى يسمونه فى الاشعار والروايات بالحب . وهذه الدروس المسـتفادة هى حصـيلته كشـاب فى الثلاثينيات من القـرن العشرين فى بلـدته طنطا ، وحصيلته كخديم لابناء الاقطاعيين فى هـذه الفترة التى اسـتبد بها الاقطـاع فى ارض مصر .

---

(١) نجيب محفوظ ، **بـداية ونهـاية** ، ط ٦ (القاهرة : مكتبة مصر) .
(٢) المصـدر نفسـه ، ص ٢٤٥ .

واول هـذه الدروس ان العيب ليس قيمة مطلقة بل هو قيمة نسبية محدودة بحدود الطبقة الاجتماعية المعينة :

.... ان العيب له جغرافيا خاصة ، وله حدود داخل الطبقة ، فالفلاح الفقير يقتل ابنته اذا ما تهاونت فى شرفها مع فلاح فقير مثله ، اما اصبحت محظية لدى السيد ، فلا عيب فى الامر ، لان السيد من طبقة اخرى ومن عالم آخر خارج حدود العيب والشرف (٣) .

ولان هذا المفهوم ينبع من توازن القوى داخل مجتمع اقطاعى تحكمه ملكية الارض ، فالفلاح ضمن هذا التصور يقدم جسد المراة الى الاقطاعى ، لقاء هبة مالية او ابتغاء الامن والحماية ، او طمعا فى نسل من صلب السيد ، والفلاحة ذاتها تفعل نفس الشيء ، والفعل هنا تجسيد لشعور طبقة بانها مملوكة قولا وفعلا من جانب طبقة اخرى ، واقرار باحقية هذه الطبقة فى الملكية . ونفسية الفلاح هنا هى نفسية العبد الطاغية ، وهو كعبد يكرس ملكيته للسيد على جبهة ، وكطاغية يعوض عن احباطه الكامل بالعنف الدموى على الجبهة المقابلة ، وهو كعبد يقدم كل مقدساته للسيد تقربا وزلفى ، وكطاغية يضفى على مقدساته قداسة مضاعفة مضحكة ومبكية معا فى الجبهة المقابلة ، وهو كعبد لا يمتلك حتى ذاته فى مواجهة السيد ، ويمتلك المراة اختا وزوجة وابنة فى الجبهة المقابلة . وهو ينظر للمراة مثلما ينظر لها السيد كمجرد شيء او جسد يملكه ، وان كان السيد دو ن غيره يشاركه هذه الملكية . ويحكى عبد الهادى عن صديقه لطفى مكى ابن احد الاقطاعيين فى طنطا فى الثلاثينيات :

كان يرى صديقه لطفى مكى يمارس غرائزه مع الفلاحات الفقيرات ، وكأنه يتعامل مع بضاعة . احيانا كان يتقدم له شيخ الغفر بعروض معقولة ، ان يدفع خمسين جنيها لاهل العروس حتى يستطيعوا تجهيزها مقابل ان يتمتع بها اسبوعا قبل زواجها ، واحيانا كانت تاتيه فقيرات ليكون حملهن الاول منه لتطمئن الى ان ابنها جاء من صلب الاسياد ، كان كل ما يطلبنه هو الكسوة والطعام وقبلهما حماية وامانا ، كن يعتبرن اجسادهن ملكا لاسيادهن ، والسيد مسئول عن تصرفاته ، فاذا كانت المراة التى

(٣) فتحى غانم : زينب والعرش ، (القاهرة : روز اليوسف) ، ص ٢١٦ .

يتمتع بها بكرا ، فعليه ان يزوجها بعد ذلك من أحد اتباعه واذا كانت زوجة فعليه ان يرسل اليها فى المواسم والاعياد ما يجود به ، ولا احد فى القرية يجسر على الكلام ... كل شىء يحدث وكأنه لم يحدث ، والعرف صارم ، والتقاليد قاسية ، فماذا تجاسر رجل فى القرية على ان يتهم امرأة انها فعلت كيت او كيت مع سيد القرية ، فهو مارق مصيره القتل (٤) .

ويشعر الانسان لوهلة وهو يعيد قراءة هذا المقتطف انه فى عالم كابوس مستحيل ، عرفه مضحك ومبك معا ، وتقاليده تحمى الجريمة وتتستر على المجرمين ، وتدفن الجميع فى بئر بلا قرار وتردم التراب عليهم وتشد من يجسر ان يطل براسه من الحفرة ملتمسا لنسمة حياة ، عالم يعز على التصديق ، ولكن تتبقى حقيقة ان هذا العالم هو تجسيد صغير لعالمنا ، ولوضع البشر والمرأة فى عالمنا ، وهو تجسيد مع الفارق يختلف فى التفاصيل هنا وهناك ، ولكنه يبقى سليما فى جوهره .

— ٣ —

وتكتسب العلاقة الجنسية بعدا عرقيا ايضا كما تكتسب بعدا طبقيا ، وهو بعد لا يرتبط فى ادبنا بالجنس الحاكم او الجنس السيد ، وإنما بالجنس المحكوم او المسود ، وتتردد هذه الابعاد فى اذهان الشخصيات الروائية من الرجال فى اتصال بالأجناس الاجنبية وخاصة تلك التى استعمرت الوطن العربى اجيالا ، الأتراك ، البريطانيون ، والفرنسيون . وفى رواية **زينب والعرش** نتبين العلاقة المركبة ما بين الفلاح المصرى والحاكم التركى فى وقت حكم فيه الاتراك مصر ، ووسيلة الفلاح العاجزة لتحرير نفسه من ربقة السيادة التركية هو حكم امرأة تركية فى الفراش :

— نحن نعرف ان الرجال فى بلدنا كانوا يسعون وراء الزواج من المرأة التركية ، لا لجمالها فحسب ، وانما لأنهم يهتمون اهتماما خاصا بأن ينتمى نسلهم الى اصل تركى ، فالاتراك حكموا مصر والأمة العربية لعدة قرون ، وكانوا اصحاب السلطة التى لا معقب عليها ، فكان الفلاح يشعر فى قرارة نفسه ، انه اذا ما حكم امرأة تركية فى الفراش ، فكأنه تحرر من عبوديته ،

---

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢١٥ — ٢١٦ .

وخرج عن وضعه الاجتماعى الى وضع ارقى ، وان ابناءه سوف يتباهون من بعده بأنهم من نسل تركى حاكم(٥) .

وتكثر مثل هذه الاشارات فى هذه الرواية او القصة العربية او تلك، غير ان الكاتب السودانى الطيب الصالح يعمق من هذا المفهوم متوصلا الى كل ابعاده ، وهو يجعل منه موضوعا اساسيا من موضوعات روايته **موسم الهجرة الى الشمال** . ونحن نلتقى فى هذه الرواية بشخصيتين رئيسيتين : شخصية مصطفى سعيد الذى ينتهى بالهلاك المعنوى والمادى ، وشخصية الراوى الذى ينتهى بالخلاص المادى والمعنوى أيضا . ومصير الشخصيتين يتلاقى ، واحداث الرواية تتأزم ، ويكاد النقيضان أن يتحولا الى شبيهين غير ان الراوى يفلت من مصير مصطفى سعيد ، اذ يتخلص من نفسية المقهور القاهر ، بانتمائه الأصيل الى الأرض، الى الجنوب دون الشمال ، فالكاتب يؤمن بان بذرة العنف والحقد المتمثلة فى الاستعمار تنتمى الى الشمال دون الجنوب ، الى اوروبا دون افريقيا والوطن العربى . ومصطفى سعيد الذى تشوهت شخصيته نتيجة للاستعمار الانجليزى ، والذى اصيب بالدونية والاستعلاء معا وهو يتلقى العلم فى اوروبا ثم يمين استاذا فى احدى جامعاتها ، يعرف هذه الحقيقة . وهو اذ يقف امام محكمة انجليزية يحاكم بتهمة قتل زوجته الانجليزية والتسبب فى انتحار ثلاث نساء اخريات ، يصف نفسه وهو يتأمل المحاكمة بانه ليس سوى قطرة من السم الذى حقنت به اوروبا شرايين التاريخ عن طريق الاستعمار وهى تغزو وتحتل وتقهر وتعزز الدونية فى الملايين من البشر :

« .... اننى اسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجة وقعقعة سنابك خيل اللنبى وهى تطأ ارض القدس . البواخر مخرت عرض النيل اول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت اصلا لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوروبى الأكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل فى السوم وفى فردان ، جرثومة مرض فتاك اصابهم منذ اكثر من الف عام يا سادتى ، اننى جئتكم غازيا فى عقر داركم ، قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ انا لست عطيلا ، عطيل كان اكذوبة(٦) .

وغزو مصطفى سعيد هو « غزو المقهور العاجز » غزو الفراش ، او غزو المرأة ، وهو يختلف فى الشكل ان لم يختلف فى الجوهر عن

---

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٠٥ — ١٠٦ .

(٦) الطيب صالح ، موسم الهجرة الى الشمال ، ط ٢ (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩) ، ص ٩٧ — ٩٨ .

محاولة « ود الريس » « غزو » « حسنة » ، التى تصبح زوجة ثم ارملة لمصطفى سعيد ابان الحدث .

ويقول مصطفى سعيد مخاطبا الانجليز : **جئتكم غازيا فى عقر داركم، ويتسبب فى مقتل امراة ،وفى انتحار ثلاث ، ولكنه ليس فريدا فى الاعتقاد بامكانية هذا الغزو الرخيص ، بل هذا هو المفهوم السائد بين المغلوبين على امرهم** . يقول وزير افريقى يحضر مؤتمرا فى الخرطوم للراوى مشيرا الى مصطفى سعيد :

« .... الدكتور مصطفى سعيد كان استاذى عام ١٩٢٨ ، كان هو رئيسا لجمعية الكفاح لتحرير افريقيا وكنت عضوا فى اللجنة . يا له من من رجل ، انه أعظم الافريقيين الذين عرفتهم ، كانت له صلات واسعة ، يا الهى ، ذلك الرجل . كانت النساء عليه كالذباب . كان يقول ساحرر افريقيا ب ... ى » وضحك حتى بانت مؤخرة حلقه(٧) .

ومصطفى سعيد « الغازى » انما هو واقع الأمر مغزو ، ومصطفى سعيد القاتل ، انما هو فى واقع الأمر مقتول كما يتضح من بناء الرواية . وشخصية مصطفى سعيد كما يرسمها الكاتب شخصية تسعى الى تدمير ذاتها فى المقام الاول ، اى شخصية انتحارية ، وليس تدمير الآخرين سوى المعبر لتدمير الذات، هذا التدمير الذى يتجسد فى الرواية فى مشهد قتل مصطفى سعيد لزوجته الانجليزية جين موريس ثم انتحاره او غرقه فى فيضان النيل وهو يتجه شمالا . ومصطفى سعيد ذو العقلية الجبارة محروم من المشاعر الانسانية ، وهو لا يعرف الانتماء ولا الحب ولا السعادة ، ولا يتمتع بالقدرة على الضحك . وهو يكرس قدراته كاستاذ فى جامعة انجليزية لهدف واحد وهو تدمير ذاته عبر تدمير الآخرين ، والعلاقة الجنسية بالنسبة اليه ليست سوى التعبير والتجسيد لهذه الرغبة فى تدمير الذات والآخرين ، كما يتضح من مشهد قتل جين موريس ، ومن اشارات الحرب والقتل والافتراس التى تصف الرموز الجنسية . وهو يتساءل بعد قضائه سبع سنوات فى سجن انجليزى وعودته الى السودان : هل كان من الممكن تلافى ماساة قتل الزوجة الانجليزية ، وتواتيه الاجابة بالنفى لأن « وتر القوس مشدود ولابد وان ينطلق السهم »(٨) . وتتوالى الأوصاف لعضو الذكورة والعملية الجنسية مشبعة بنتيع الحرب الضرب والقتل والعدوان والدم والجراح :

كنت فى تلك الأيام ، حين تصبح العتمة منى على مد الذراع ، يعتريني

---

(٧) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .
(٨) المصدر نفسه ، ص ٣١ .

هدوء تراجيدى . كل الحمى والوجيب فى القلب . والتوتر فى العصب ، يتحول الى هدوء جراح وهو يشق بطن المريض(٩) .

وكان مصطفى سعيد يضع المرايا فى غرفته ليتوهم انه لا يغزو انجليزية واحدة بل كل الانجليزيات ، وحتى يبدو له انه يضاجع « حريما كاملا فى آن واحد » وكلما سقطت ضحية جديدة توهم انه سيطر على المدينة مكتملة وان المدينة ترقد تحت تدميه :

المدينة قد تحولت الى امراة . وما هو الا يوم او اسبوع ، حتى اضرب خيمتى ، واغرس وتدى فى قمة الجبل(١٠) .

وليست تشوهات شخصية مصطفى سعيد بالتشوهات الفريدة ، بل تكاد تكون تشوهات نمطية لشخصية المقهور القاهر التى يفرزها مجتمعنا ، وللمفهومات المشوهة للمراة والجنس التى يفرزها مجتمعنا ، ولا هى بالتشوهات الغريبة على واقع تعرض لكل الوان القهر .

ويتساءل الانسان الى متى يظل هذا المفهوم للجنس كصيد وقنص واستحواذ وافتراس وملكية ووأد لمنابع الحياة سائدا بيننا ، ويتلقى اجابة على لسان مصطفى سعيد . وقد لا نجد الاجابة شافية ، ولكنها على الاقل تحتوى على تبرير لهذا السلوك العدوانى القبيح ، وهذا المفهوم الاقبح للجنس ، يقول مصطفى سعيد لسيدة انجليزية توصيه بالشجاعة والتفاؤل :

.... صدقت يا سيدتى ، الشجاعة والتفاؤل . ولكن الى ان يرث المستضعفون الأرض ، وتسرح الجيوش ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب ، ويلعب الصبى كرة الماء مع التمساح فى النهر ، الى ان يأتى زمان السعادة والحب هذا ، سأظل انا اعبر عن نفسى بهذه الطريقة الملتوية . وحين اصل لاهثا قمة الجبل ، واغرس البيرق ، ثم التقط انفاسى واستجم تلك يا سيدتى نشوة أعظم عندى من الحب ، ومن السعادة(١١) .

هكذا ، اذا كانت « يوتوبيا » مصطفى سعيد مستحيلة ، فان التغيير الذى ينشده يظل رهنا بوراثة المستضعفين للأرض .

— ٤ —

تروض الفتاة العربية منذ الطفولة للقيام بالدور الذى يرسمه لها المجتمع ، اى انجاب الأطفال وضمان الحفاظ على الثروة ، والانتقال من

(٩) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .
(١٠) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .
(١١) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .

ملكية الأب الى ملكية الزوج ، ومن طاعة الأب الى طاعة الزوج . وكبت كل الغرائز والأحاسيس والمشاعر والاحلام والتطلعات والرغبات ضمان اكيد لانتقال الثروة من جيل الى جيل من صلب الزوج والأب . ووصاية الرجل ، ووصاية الأم ، ووصاية الراى العام ، ووصاية المجتمع على المراة ضرورية لضمان انتقال الملكية الفردية من الصلب الى الصلب وازدهار هذه الملكية الفردية . ولا يخطر ببال احد أن المراة انسان له ككل انسان قيمه الاخلاقية التى يتمسك بها وان الاخلاص للزوج شعور ينبع من الداخل ولا يملى من الخارج أيا كانت الوصاية . ولأن أسهل الطرق فى العالم العربى هو أقصرها وأكثرها ردعا ، ولأن القهر يمتد كالسرطان من نظام الدولة الى نظام الاسرة من طبقة الى طبقة ومن رجل الى رجل ومن امراة الى امراة ، تتعدد أدوات القهر . فالأب قاهر ، والأم التى قهرت تتحول الى أداة قهر ، ومن الطبيعى ان ينتهى هرم القهر بقهر المراة ذاتها لنفسها ، وبإرادتها الحرة ، أو بما تتوهم انه ارادتها الحرة .

يتعرض الرجل شأنه شأن المراة لعملية ترويض بقدر متفاوت وبصورة مختلفة اذ يعد الرجل بدوره لأداء الدور المرسوم له فى إطار المجتمع . وعادة ما تنصرف وسائل التربية والاعلام والتعليم الى ابراز عناصر الايجابية والعدوانية والشجاعة والاقدام والابتكار فى الرجل بينما تعنى بتكريس عناصر السلبية والاستسلام والنكوص والاتكالية فى المراة . والصورة المثالية التى يتبناها المجتمع هى صورة المراة التى تنفى ذاتها وفكرها ومشاعرها فى الرجل ، المنكرة للذات ، والمضحية بها ، والقادرة على تحمل المكاره والمصاعب بقلب راض متسامح وعطوف وودود ، وهى صورة المراة الرقيقة الوديعة الباسمة العذبة الهادئة دائما وابدا ، والتى لا قبل لها بالعنف ولا التدمير ولا قدرة لها عليهما ، ولا قبل لها بالغضب والتمرد والثورة ، ولا قدرة لها عليها .

والمراة عادة ما تتبنى هذه الصورة المثالية التى يمليها عليها المجتمع تبنيا كليا او جزئيا ، او عادة ما تتظاهر على الأقل بتبنيها لكى تتوائم مع المجتمع مبدية للعالم الخارجى المظهر دون المخبر ، وطاوية الأعماق على ما يختلج فى كيانها من احباط وغضب وثورة وميل الى العنف والعدوانية نتيجة لهذا الاحباط ، وميلها هذا الطبيعى الى التدمير عادة ما يتخفى موغلا فى الداخل بدلا من أن ينصرف الى الخارج ومؤديا الى تدمير الذات عوضا عن تدمير الآخرين .

والمراة نفسية المقهور القاهر ، وهى ترغب فى ممارسة القهر على الآخرين مثلما يمارس عليها ، وهى تمارسه فعلا فى علاقاتها بأبنائها أحيانا، وفى علاقاتها بمروسيها أحيانا ، وفى علاقاتها بمن هو دونها فى السلم

الاجتماعى احيانا اخرى ، ولكنها لا تمارسه الا فى حدود خوفا من الخروج عن اطار الصورة المثالية التى يرسمها المجتمع للمراة . والصورة المثالية التى يشكلها المجتمع للرجل تختلف عادة كل الاختلاف . فالرجل المثالى هو العدوانى المقتحم المقدام القانص الغازى المنتصر الصياد القادر على انتزاع ما يريد من الحياة ، وعلى املاء وجوده وارادته وافكاره على الآخرين ، وهو القوى الذى لا يضعف ، والصلب الذى لا يلين ، الذى تندرج عدوانيته كسمة لازمة من لوازم رجولته أو ذكورته . والرجل عادة ما يتبنى الصورة التى يواجهها به المجتمع سواء أكان قادرا على تمثل هذه الصورة نفسيا أو لم يكن ، وهو عادة يتظاهر بتبنى الصورة ليتواءم مع مجتمعه الذى يدفعه دائما وابدا تجاه المزيد من التبنى لهذه الصورة .

والصورة المثالية التى يطرحها المجتمع للرجل وللمراة تتسق مع حاجيات هذا المجتمع فى كل مرحلة من مراحل تطوره ، وهى صورة تتغير مع تغير حاجيات هذا المجتمع ، وقد يتطلب المجتمع من الرجل الفاعلية والايجابية فى مرحلة ، وقد ينكر عليه هذه السمات ويسلبها منه فى مرحلة تالية . وطالما كان خط التطور فى المجتمع الطبقى خطا صاعدا استمرت حاجة هذا المجتمع لفاعلية الرجل وايجابيته ، والى سلبية المراة وانصياعها ، والمجتمع الطبقى فى حاجة الى هذه الايجابية لضمان تطور اقتصاده ومؤسساته السياسية والاجتماعية والثقافية والى تلك السلبية لضمان أسس الملكية الفردية التى يستند عليها . واذا ما بدأ خط تطور المجتمع يعانى من الهبوط بدلا من الصعود ، ودخل هذا المجتمع ازمة من ازماته الخانقة أصبحت فاعلية الفرد وايجابيته عنصر تهديد لهذا المجتمع وتوقف امكان استمرار نظام هذا المجتمع على شل فاعلية الرجل وايجابيته ، وتحويله الى انسان مسلوب الذات والارادة ، تملى عليه السلطة تفكيره ومشاعره وارادته وفعله ، اى على تحويل هذا الرجل الى شىء .

وقد تصاعدت أزمة مجتمعنا العربى حتى بلغت أوجهها فى العقد الأخير ، وتمخضت عن عملية قمع مادية ومعنوية شرسة تواضعنا على تسميتها بأزمة الحرية والديمقراطية ، وتحت وطأة هذه الأزمة تتحطم الأطر التقليدية للمجتمع العربى ، وتتحطم بالتالى الصورة التقليدية للرجل ، والصورة التقليدية للمراة ، وعمية التشيىء تمتد لتشمل الرجل كما تشمل المراة .

تلك هى عملية سلب الانسان حريته وتحويله بالتالى الى شىء . وعلى كل المستويات يمارس القهر المادى والمعنوى لسلب الانسان رجلا كان او امراة حريته او ذاته الحرة . وحرية الانسان تتمثل أولا فى ذات حرة قادرة على أن تصدر عن فكر مستقل ومشاعر مستقلة وفعل مستقل ،

وتتمثل ثانية فى قدرة هذه الذات على الدخول فى علاقات صميمية مع المجتمع والناس من حولها ، علاقات تغتنى بها الذات وتغنى الآخرين . وبدلا من الوعى المستقل الذى يصدر من الذات يحل الوعى الزائف الذى تغرسه وسائل التربية والاعلام ، والتقاليد بداية بالأب ، وانتهاء بأعلى هرم السلطة ، وبدلا من القدرة على التفاعل الخلاق مع الآخرين والمجتمع يصاب الفرد بحالة الشيئية والاغتراب التى يستحيل فى ظلها ازدهار علاقة انسانية أو علاقة اجتماعية . وفى ظل هذا المناخ من القهر تضيع القيم ويشيع الشعور بالاحباط ويتفجر هذا الشعور عنيفا مجنونا فى محاولة لتدمير الذات وتدمير الآخرين . وتتحطم الصورة التقليدية للرجل كما تتحطم الصورة التقليدية للمراة ويصاب الأدب والأديب بالدوار وهو يحاول الامساك بواقع تحللت أطره .

— ٥ —

ومنذ أواسط الستينات على وجه التحديد وأدبنا العربى يعانى تغيرا ملموسا ، ومازلنا نلمح هنا وهناك وما بين الحين والحين شخصيات من لحم ودم لها أبعاد الشخصية الانسانية المتعددة الأبعاد ، ولكنها شخصيات تنتمى لرؤية ماضية لواقع مضى كان خط تطور الواقع العربى فيه فى صعود ، وشخصيات يبدعها فى الغالب كتاب قدامى عايشوا المجتمع العربى فى سنوات مده الثورى أكثر ما عايشوا جزره الثورى ، كتاب لا ينتمون الى الأجيال الجديدة . والتجديد ليس رغبة فى التقليد كما يتوهم البعض بل هو ضرورة لأن الواقعية التقليدية تقتضى نوعا من التصالح بين الكاتب وبين الواقع الذى يصوره ، بين العالم الداخلى لهذا الكاتب والعالم الخارجى أيا كان نقده وادانته لهذا الواقع . وامكانيات مثل هذا التصالح تكاد تكون معدومة الآن . ومنذ أواخر الستينات والأدب العربى يوغل فى مسالك مختلفة محاولا الامساك بالواقع العربى، أو هاربا من هذا الواقع ، وقد غرق الأدب العربى ، والقصص العربى خاصة أحيانا فى العالم الداخلى للكاتب دون عالمه الخارجى ، مسجلا حالة الاغتراب والحصار النفسى وعجز الفرد عن التعامل مع الحياة ، وانعدام الجدوى والمعنى الذى يستشعره الفرد ، وسعى الأدب حينا ، وتحت وطأة الأحداث ، الى تسجيل شهادة من هذا الواقع عامدا الى الدلالة المجردة ومختزلا الواقع الحى الى علامات أشبه بعلامات الجبر وضاربا بالمتطلبات الفنية عرض الحائط وهو يخرج بأشكال هندسية متقنة الصيغة والحبكة والصناعة . وضاع الأدب أحيانا فى متاهات التجريب والتغريب تكريسا لاغتراب الفنان ، هذا فى حين نجح الأدب أخيرا وعلى يد صفوة من الكتاب أغلبهم من الأجيال الجديدة

فى الوصول الى نوع من الواقعية الرمزية توحى ايحاءا مكثفا ودالا بطبيعة الواقع العربى الذى نعيشه .

- ٦ -

يمسك اسلوب **زكريا تامر** بالحقائق الرئيسية فى مجتمعنا العربى الراهن وهو يخوض ازمته الراهنة فى ايجاز موجع ، وفى تصوير كاريكاتيرى صارم يخرج بقصصه من باب التخصيص الى باب التعميم . وكل قصة من قصص زكريا تامر عالم صغير متكامل مستقل بذاته يوحى ايحاء دالا ومكثفا بالواقع العربى الذى نعيشه ، وكل جزئية يتناولها **زكريا تامر** تحمل بذور المجتمع مكتملا ، والكل هو جماع جزئياته ، والكاتب يهتم بكل جزئياته ويتمتع بالبصيرة التى تتيح له ادراج كل جزئية من الجزئيات فى كليتها أيا كانت هذه الجزئية . وزكريا تامر اذا يحكى حكاية حب أو زواج ، أو جوع أو قتل ، أو لحظة صفاء يكدرها عنف ، يحكى قصة واقع بأكمله بكل مقوماته . وقصة **العرس الشرقى**(١٢).كما يوحى العنوان تحكى قصة زواج صلاح بهيفاء . والحدث يدور فى نطاق الاسرة ولا يخرج أبدا عن هذا النطاق . غير أن كل قصة من قصص الكاتب كما ذكرنا ، عالم صغير يحمل كل مقومات العالم الكبير ، عالم صغير يلخص فى كثافة دالة ويعلق فى ايجاز موجع على هذا العالم الكبير . والأب فى قصة **العرس الشرقى** هو ذلك الحاكم على قمة السلطة أو ذلك . والابن أو العريس هو الفرد هنا وهناك الذى ما تزال العائلة والسلطة تروضه حتى يفقد ذاته الحرة تماما ويستحيل الى شىء مسلوب الارادة محتاج للحماية ، وغير قادر على الأخذ والعطاء . والعروس فى هذه القصة ، هى المراة هنا أو هناك التى اختزل المجتمع كيانها الى جسد ووجودها الى أداة جنس وانجاب . والقصة تعلق على طبيعة المجتمع وزواج بين شيئين ، شىء يصبو الى أم تتحمل منه أعباءه ، وشىء يصبو الى تحقيق الوظيفة التى رسمها له المجتمع ، وهى انجاب الأطفال ،، وطبيعة زواج يتم فى ظل نظام قائم على القهر العام والأسرى، ونظام لا يعترف الا بقيمة واحدة هى قيمة الاقتناء ، اقتناء المال والبشر.

وفى قصة **العرس الشرقى** يعود الطالب صلاح من المدرسة معلنا سأمه من الدراسة ورغبته فى الزواج ، مضمرا اختيار زوجة تساعده فى حل مسائل الحساب . ويتقبل الأب الرغبة بعد أن يقدم له الصبى فرائض الطاعة فريضة فريضة تثبت توافقه مع مجتمعه وتثبت انه مازال

---

(١٢) زكريا تامر ، « العرس الشرقى » ، فى : **الرعد** ، **مجموعة قصصية** . [دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٠] ، ص ٧ ٥ — ٦٢

الطفل المطيع الذى يترك للأب اختيار يومه وغده ومصيره . وقبل أن يصدر الأب قراره بصلاحية الابن للدخـــول فى مرحلة الزواج والمواطنة ، يسعى الى التأكد من قدرته على أن يكون زوجـــا صالحا ومواطنا صالحـــا .
ويطلب الأب من الابن أن يقبل يده مرة ، فيفعل ثم يطلب منه ان يقبلهـــا ثلاث مرات فيفعل ، ويغتبط الأب ويبقى سؤال اخير ليطمئن الاب ، واذ يجيب صلاح بانه يترك اختيار الزوجـــة للأب ينجح فى الاختيـــار ، ويصبح الزوج المثالى والمواطن المثالى .

واذ تنتهى طقوس ترويض العريس فى الغرفة الأولى تبدا طقـــوس شراء العروس فى غرفـــة ثانية . ويدور جـــدال كبير بين الأبوين تتخلله « الاكليشيهات » المحفوظة عن اهمية الأخلاق وحسن الجوار الى ان يتم الاتفاق على تسعير العروس على اساس ثلاثين ليرة لكل كيلو من اللحم :

... وارسلت هيفاء على عجل الى السوق ، وهناك وضعت على ميزان كبير ، فبلغ وزنهـــا خمسين كيلو . ودفـــع والد صلاح الثمن بينما كانت الزغاريد تتعالى ، ثم اقتيدت هيفاء الى الغرفة المخصصة لصلاح ، واقفل البـــاب باحـــكام غير أن الجارات تزاحمن حوله بغيـــة النظـــر من ثقب القفل للاطلاع على ما يجرى داخل الغرفة(١٣) .

وفى الغرفة الثالثة يجرى الطقس الثالث ، طقس **الزوجة الأم** . بعد أن تسد هيفاء بنت السادسة عشرة فتحة البـــاب حتى لا يطلع احـــد على ما يجرى فى الغرفة،يسالها صلاح ان كانت مازالت على وعدها فى مساعدته فى حل مسائل الحساب وتجيب بالايجـــاب ، ولكنها بخفة المراة البـــالغة الواثقة بذاتهـــا تجره الى ما لابد منه لتكتمل مراسيم الزواج . وتستخدم فى ذلك الحيل التى تستخدمها لاغراء طفل صغير للقيام بما لا يرغب فى الواقع فى القيـــام به ، وهيفاء تتطلع للقيام بالدور الذى اعدت له ، دور الزوجة الجسد اداة الانجاب . وصلاح يتطلع الى الأم الحامية الحاضـــنة التى تحل مسائل الحساب ويصطلى فى ذات الوقت بالرغبة فى ايقـــاع الأذى بالآخرين نتيجة للاحبـــاط :

وجد صلاح نفسه منساقا الى الدنو منها . وأجبره صدرها العـــارى على أن يلصق وجهه بهـــا ، ثم تلقف فمه حلمه نهدها الفتى بينما مازالت تجتاحه رغبة ضارية فى التهامها . ولم ياكل صلاح النهد انما أجهش بالبكاء حائرا بعد لحظات حين لم يمنحه النهد حليبا دائما(١٤) .

---

(١٣) تامر ، « العرس الشرقى » ، فى : **الرعد** ، **مجموعة قصصية** ، ص ٦٢
(١٤) المصدر نفسه ، ص ٦٣ .

وهذه هى بعض حقائق العرس الشرقى كما يراها زكريا تامر ، ورغم التصوير الكاريكاتيرى وربما بسبب التصوير الكاريكاتيرى تفصح القصة عن التشويه الذى أصاب الشخصية العربية فى ظل تفاقم ازمة الحرية والديمقراطية ، وتفضح الكثير من المفهومات الخاطئة عن المرأة وبالتالى عن الزواج ، وما ينتظره بعض الرجال فى مجتمعنا العربى من الزواج والزوجة ، وتمسك بالحقائق الأساسية فى واقعنا . وقد تكون الصورة صارمة ولكنها صادقة .

فى قصة **الخراف**(١٥) يضعنا زكريا تامر من جديد فى عالم صغير يعلق فى دلالة وكثافة على العالم الأكبر ، والعالم هنا عالم حارة السعدى ، والسلطة ليست متمثلة فى الأب هذه المرة ولكنها متمثلة فى شيخ الحارة ، ونحن قد اقتربنا أكثر من الواقع الخارجى أو المجتمع فى كليته ، ونحن نتعرف على حارة السعدى وأهلها فى أكثر من قصة من قصص **دمشق الحرائق** ، كما نتعرف على شيخها أيضا ، اذ يستخدم الكاتب هذه الحارة فى أكثر من قصة من قصص هذه المجموعة ، والحارة حارة فقراء جائعين يستلهمون الوعى المزيف من شيخ مسجدهم والفكر والايحاء بالعمل . ونحن قد استمعنا الى شيخ مسجدهم وهو يخاطبهم مبررا فقرهم فيقول ان الله خلق البشر على الوان : رجال ، وفقراء من تراب :

ان الله هو الذى خلق الرجال والنساء والأطفال والطيور والقطط والأسماك والغيوم ، وهو الذى خلق ايضا عباده الفقراء من تراب ، فيهز الرجال رؤوسهم موافقين ، فوجوههم تشبه ترابا لم تهطل فوقه قطرة مطر ، وبيوتهم من تراب ، ويوم يموتون يدفنون فى التراب(١٦) .

وفى قصة **الخراف** يستشير أهل الحارة الشيخ فى أمر ابنة الحارة عائشة الطالبة الجامعية التى خلعت الملاءة واكتفت بعقد المنديل حول رأسها . ويشير عليهم الشيخ بالرجوع الى أهل البنت فى هذا الأمر الخطير ، ويرجع أهل الحارة الى الأخ فيوصيهم بالاهتمام بنسائهم دون أخته ، ويرجعون الى الأب فيقول انه على ثقة من سلوك بنته ويتساءل ساخرا عن مدى ارتباط الشرف بالملاءة « اذا ارتدت عاهرة ملاءة فهل تصير شريفة فاضلة ؟ » . ويرجع أهل الحارة الى شيخهم مفتمين خوفا من أن تقتدى نساؤهم بعائشة ويفلت الزمام ويقرر الشيخ أن « المرأة مخلوق فاسد ، واذا افلت زمامها عاثت فسادا وخرابا » . ويقرر الشيخ

---

(١٥) زكريا تامر ، « الخراف » ، فى : **دمشق الحرائق** ، **مجموعة قصصية** (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٣) ، ص ١٠٩ — ١١٥

(١٦) تامر ، « موت الشعر الاسود » ، فى : **دمشق الحرائق** ، **مجموعة قصصية** ، ص ١٢٧

ان وجــود امرأة بلا ملاءة فى الحارة سيحيل رجـــال الحارة كلهم الى زناة، لأنهم سيضطرون بغواية ابليس الى النظـــر الى تقاطيع جسم المـــرأة ويعانون بالتالى الرغبة فى الزنا ، وفى النهـــاية يوحى الشـــيخ الى أهل الحارة بقتل عائشة وهو يقول « يا أولادى واخوانى ، الساكت عن المنكر كمرتكب المنكر ، فاعملوا ما ترونه صوابا ، والله الموفق »(١٧) .

ويتحرش شبان الحارة بعائشة التى تقـــابل تحرشهم باســـتعلاء وثقة بالذات واذ يبـــادر الأخ للدفـــاع عن اخته يكممه الشـــبان ، وبعد تكميمه يطعنه أحدهم بالسكين . ويموت ابن الحلبى وأخو عائشة ويؤدى أهل الحارة صلاة شكر وراء شيخهم :

ولمـــا غابت الشمس واقبل ظلام الليل ، اصطف رجال حـــــارة السعدى وراء الشيخ محمد وادوا صلاة العشاء بخشوع بينما كانت عائلة الحلبى ترتدى ثوب الحداد(١٨) .

وتكشف قصة الخراف عن آلية القهر الذى تلجـــأ اليه الطبقـــات الحاكمة فى فترات الانهيـــار وتفاقم الأزمات ، وتجسد القهر على مختلف مستويات السلم الاجتماعى . وأهل حارة السعدى الذين يقبعون فى آخر السلم قد تحولوا الى اشياء تفعل بوحى شيخ المســـجد وممثل السلطة . وفعل أهل الحارة يكرس وضعهم فى أسفل السلم بـــدلا من أن يغيره ، وعنفهم ينحرف عن مساره الطبيعى ضد من يتسبب فى فقـــرهم وتخلفهم منصرفا الى كبش فـــداء . وأهل حارة السعدى المقهورون ، قـــاهرون لنسائهم ، يعيشون على رعب من أن يفلت منهم الزمام الوحيـــد البـــاقى فى أيديهم . وهم يقتلون ابن الحلبى لأنه رفض أن ينـــدرج فى دائرة القهر، ويستحيل الى قاهر لأخته ، وهم يخشون أن تقتدى النساء بالاخت وهـــم يدركون حتى الأعماق ان من لا يملك مصيره لا يستطيع بداهة أن يملك مصائر الآخرين ، وانما يستعين عليهم بالقهر والتقاليد والأعراف والأوامر والنواهى . والأخ الذى رفض أن يكون مقهورا قاهرا هو كبش الفـــداء فى هذه القصة نيـــابة عن الأخت ، وهـــو قد لقى مصرعه لأنه رفض أن يتوأءم وأن يتحول الى شىء منـــــدرج فى دائرة القهر . أما فى قصـــــة **موت الشعر الأسود** فى نفس المجموعة القصصية فتصبح المرأة نفسها كبش الفداء يفرغ فيها أهل الحارة عنفهم ويصبون عليها نقمتهم على أوضاعهم .

فى قصة **موت الشعر الأســـود** (١٩) يخرج أهل حارة السعـــدى

---

(١٧) تامر ، « الخراف » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية** ، ص ١١١

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١١٥

(١٩) تامر ، « موت الشعر الاسود » ، فى : **دمشق الحرائق ، مجمـــوعة قصصية** ، ص ١٣٧ — ١٤٠

بعد صلاة الظهر « يرين عليهم خشوع هادىء وكآبة عذبة »(٢٠) لأن منذر السالم قد قتل أخته فاطمة « الفاكهة التى تحلم بها كل الأشجار » ، ذات الشعر الأسود و « الخيمة التى تمنح الآمان للمطارد الخائف » ، وزوجة مصطفى الرجل « الذى يملك وجها لا يبتسم »(٢١) . والذى « يرى فى منامه حلما واحدا يركض فيه تحت مطر غزير دون أن تبلله قطرة ماء » (٢٢) . أهل الحارة يشعرون بهذا الخشوع الهادىء وهذه الكآبة العذبة لان منذر السالم قد قتل أخته فاطمة فقتل بذلك آخر مصدر للجمال والأمان فى الحارة واعلن اهل الحارة ان « العار فى حارة السعدى لا يمحوه سوى الدم » . واهل الحارة حرضوا على الجريمة ووقفوا شهودا عليها ، والعار هو عارهم والضحية بريئة والزوج الذى أوهم الأخ وأهل الحارة ان فاطمة ارتكبت جريمة الخيانة الزوجية ينتقم من عجزه عن منح الحب وتلقيه ، ويمارس نفسية المقهور القاهر . وتتحول فاطمة الى كبش فداء يمتص سخط الزوج واهل الحارة .

والحقيقة ان الزوج الذى لا يعرف كيف يبتسم والذى يركض دائما فى الحلم تحت المطر دون أن تبلله قطرة ماء قد تحول الى شىء عاجز عن العطاء وبالتالى عن التلقى . وقد تحول الى شىء يحاول أن ينتزع الحب بالقهر . ومصطفى يطلب الى فاطمة تقديم فروض الطاعة وتقدمها طائعة فقد تعلمت فى طفولتها وصباها كيف تقدمها ، ومصطفى يقهر فاطمة ليستمع الى كلمات الحب التى يتوق اليها ، ولكنه لا يستمع ابدا لهذه الكلمات ، لأن أحدا ما لم يعلم فاطمة الحب ولا كلمات الحب ، لا الأهل ولا الزوج ، ولا اهل الحارة . ومن ثم تفشل المحادثة التالية المتكررة فى انتزاع كلمات الحب من فمها . وتلقى فاطمة مصرعها دون أن تدرى حتى مبررا لهذا العقاب المروع الذى نزل بها :

وكان مصطفى يقول لفاطمة : **انا رجل وانت امراة والمراة يجب ان تطيع الرجل . المراة خلقت لتكون خادمة للرجل .**

فتقول له فاطمة : « انى اطيعك وأفعل كل ما تريد » .

فيصفعها قائلا بضيق : **« عندما اتكلم يجب ان تخرسى » .**

فتبكى فاطمة ، ولكنها كانت كعصفور صغير مرح طائش ، فتكف عن

---

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢١) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٩

البكاء بعد هنيهات ، ثم تضحك وهى تمســح دموعها فيغمض مصــطفى عينيه ، ويتخيل فاطمة تقول له بذل :

« أحبك وأموت لو هجرتنى »(٢٣) .

ولكن فاطمة لم تقل له يوما ما يتوق اليه .

. لأن فاطمة لم تقل كلمــات الحب التى يسعى اليها مصطفى بالقسر ، يقرر مصطفى الطلاق ويذهب الى مقهى حارة السعدى وعلى مســمع من الجميع يقــول لأخى فاطمة : قبل أن تقعد كعنتر بين الرجال ، اذهب وخذ أختك من بيتى »(٢٤) . ويقتل الاخ « فاطمة » ذات الشعر الأسود لأنهــا لم تنطق بكلمــة الحب التى لا يعرفها الأخ ولا مصطفى ، ولا أحــد من أهل الحارة الذين شهدوا مقتل فاطمة دون أن تمتد يد لنجدتها . وتموت فاطمة دون أن تدرى ودون أن يدرى أهل الحارة ان الحب لا ينمو فى ظل القهر ولكن تبقى ملايين الفتيات يلححن فى دق الأبواب يستجدين الانتشـال من أوضـاع لا تطاق ، ويطلبن العودة الى الحيـاة من حيـاة تئد الحياة ، ويستعطفن حتى لا تتلطخ يد الأهل والأحباب بالدم . ويتكرر المشـــهد ويتلطخ السكين بالدم على يد المقهورين القاهرين والمرأة دائما كبش الفداء :

وهكذا مات الشعر الأسود ، ولكن فاطمة ماتزال تركض فى حــارة السعدى ، وتطرق ابواب بيوتها مستنجدة ، فلا يفتــح باب من الأبواب ، وتتلطخ السكين بالدم(٢٥) .

د. لطيفــة الزيــات

---

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٨
(٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٠
(٢٥) المصدر نفسه ، ص ١٤٠

دور الكلمة فى الأغنية المعاصرة

د. السعيد محمد بدوى

الأغنية المعاصرة عمل فنى مركب ، عناصره **الكلمة واللحن والصوت** ، ولكل منها فى مجتمعنا العربى متخصصوه : **الفنان المؤلف والفنان الملحن والفنان صاحب الصوت** .

ودراسة الأغنية عمل بالغ التعقيد ، ذلك أن علاقة هذه العناصر الثلاثة بعضها ببعض ، ودور كل منها فى تحقيق الكل الذى تكونه وهو الأغنية من الأمور الغامضة التى لم تلق حقها من العناية أو البحث . ومع ذلك فان هناك بعض التصورات الشائعة : **فالجمهور** مثلا يرى فى الأغنية أساسا الصوت أو المطرب (يا أهلا بالمعارك لعبد الحليم حافظ — ولد الهدى لأم كلثوم — يا سماء الشرق لعبد الوهاب ... الخ) ، وقد يهتم باللحن فى حالات خاصة (اللقاء الأول لعبد الوهاب وام كلثوم) . أما الكلمة — ككيان منفصل — فلا يهتم بمصدرها أحد (ربما باستثناء قصائد شوقى الاسلامية التى وضعها غناء أم كلثوم فى متناول **الجمهور**). الا يندهش الكثيرون اذا قيل لهم ان قصيدة الضراعة والتوسل : « لبيك ان الحمد لك » التى يغنيها محمد فوزى هى لأبى نواس — من بين سائر البشر جميعا ؟

أما الفنانون من أصوات وملحنين ومؤلفين (أين هن المؤلفات والملحنات ؟) فانهم يرون فى الأغنية على ما يبدو **الكلمة** بصورة أساسية : ففى اجتماع لاتحاد جمعية المؤلفين والملحنين عقد فى أوائل ١٩٨٣ (ونشر عنه الأستاذ بدوى شاهين تحقيقا طويلا فى مجلة المصور) أثير موضوع ضرورة وضع « ميثاق شرف » يلتزم به هذا الثلاثى للنهوض بالأغنية وانقاذها مما أسموه « بالاسفاف والهبوط » الذى وصلت اليه . وقارىء التحقيق يلاحظ ان التعليقات كلها تدور حول **الكلمة** أساسا . **سقوط الأغنية فى رأيهم هو سقوط الكلمة** : « كليوباترا » — رائعة شوقى وعبد الوهاب — قهرتها « سلامتها أم حسن » ، و « نعيما يا حبيبى » التى

غنتها ليلى مراد تحولت عبر صوت مجهول الى « واله ونضفت ياسعد » ورقة أداء شادية فى « واحـد اثنين » صارت من خلال غيرها « جوزين وفرد » . **النهوض بالأغنية ايضا فى رأيهم هو النهوض بالكلمة** : وعلى حـد تعبير الفنـانة شادية « المطلوب لانقـاذ الأغنية من ازمتها الراهنة هو العثور على كلمـة جيدة فيها فكرة جديدة والفـاظ غير مستهلكة » .

وقد يكون من المفيد أن نشير فى هذه المرحلة المبكرة من المقـال الى أن احتلال الكلمـة هذه المكانة المتميزة لدى ثلاثى الأغنية هى ظاهرة عربية ، وليست عالمية أو عامة بالضرورة . فالأمر المـألوف فى انجلترا مثلا أن يولد اللحن مع الكلمـة ، ان لم يسبق اللحن الكلمة ذاتها . وقد يكون السبب فى هذا الاختلاف هو اختلاف الدور الذى تلعبه الأغنية فى كل من المجتمعين : **الرقص** على نغمات الأغنية وايقاع اللحن فى المجتمـع الغربى وما يستتبع ذلك من بروز أهمية الايقـاع وتقهقر الكلمـة حيث لا توجد فرصة حقيقية لالتقـاط كلماتها — **والاستماع** فى المجتمع العربى وما يستتبع ذلك من وجـود الفرصة لتأمل كلمـات الأغنية (لعل هـذا هو السبب فى الافتعال والعشوائية التى تبدو عليها الرقصات المصاحبة للأغانى فى التليفزيون (؟)) . سبب آخر قد يكون وراء زيادة أهميـة الكلمـة فى الأغنية عنـدنا هـو المكانة التقليدية البـارزة التى طالمـا احتلتها الفنون القولية فى المجتمع العربى الاسلامى — كقراءة القـرآن وقول الشعر والتواشيح — بالمقارنة مع غيرها من الفنون الاخرى مثـل الرسم والنحت والموسيقى ... الخ . وقد وصل احترام الكلمة عنـدنا الى حـد أن المجتمع الفنى يطلق اسم المالف الملاكى « على كل كاتب اغنية يقبل ان يصوغ كلمات اغنية لتطابق لحنا سبق وضعه .

وقد استدعى هذا « التخصص الدقيق » لثلاثى الاغنية فى مصـر أن يكتب المؤلفون اغانيهـم ثم يدورون بهـا على الملحنين أو المغنيين ويعرضونها عليهم ، وكل يأخذ ما يروقه . وما يعجب واحدا قد لا يعجب الآخـر . ولا شك أن هذا يشـكل نوعا من الصـعوبة ، ويقتضى من الملحن أو المطرب نوعا من الحـكم المبنى على التخمين الفنى ، ولعـل كثيرا من الألحـان الضعيفة يرجع الى عدم تجاوب الملحن مع نص أساء اختيـاره .

ويروى الأستاذ مأمون الشناوى فى مقابلة اذاعية عن فريد الأطرش انه عرض عليـه اغنية « نعم يا حبيبى نعم » فقـال فريد « لا يمكن أن اقول : نعم يا حبيبى نعم أبـدا » . فلمـا لحنها كمال الطويل وغنـاها عبد الحليم حـافظ ولاقت نجاحا كبيرا عاتبه عليها فريد .

كذلك نتج عن هذا التخصص ان الوحيد من بين ثلاثى الأغنية الذى يعبر عن ذاته حقيقة هو المؤلف . وان الملحن ــ وهو فنان مبدع بطريقته الخاصة ــ يضطر الى أن يعبر عن نفسه من خلال الرؤية التى رسمها غيره . كما نتج عن ذلك أيضا ان أصبح المؤلف وحده صاحب الحق فى التحدث الى الجماهير وتوجيه عواطفها وصياغة مشاعرها وقيمها بالطريقة التى يراها . ولعل هذا الموقف هو الذى دفع ملحنا مثل بليغ حمدى الى تأليف بعض أغانيه بنفسه على الرغم من الانتقاد الذى وجه ولا يزال يوجه له لارتكابه هذه « الجريمة » فى حق الكلمة .

مثل هذه المشاكل تتفادى عندما تنشأ الكلمة من اللحن أو ينشآن معا . ولا شك أن كثيرا من الأغانى الرائعة قد ظهرت الى الوجود بهذه الطريقة التى قد لا ترضى « كرامة المؤلفين » . وقد روى المرحوم مرسى جميل عزيز فى مقابلة اذاعية منذ اكثر من خمسة عشر عاما الظروف التى أحاطت بكتابة أغنيته الشهيرة « توب الفرح » والتى كانت على الأفواه فى ذلك الوقت ، فذكر أنه كان فى بيته بالزقازيق حين سمع فى الشارع النداء الموسمى الذى لاتخطئه اذن : « توم الخزين يا توم » . فى تلك المرة بقى النداء عالقا بذهنه وظل ايقاعه يدور بداخله طوال اليوم الى أن وجد له متنفسا آخر الأمر فى المطلع الشهير :

توب الفرح ياتوب مغزول من الفرحة

فاضل يومين ياتوب والبس لك الطرحة

ولا شك ايضا ان جانبا كبيرا من نجاح فرقة البيتلز الشهيرة يرجع الى أن أغانيها (وهى بالمئات) كانت جميعها من كلمات والحان عضوين منها هما جون لينين وبول ماكارتنى . وقد اشتهرت اغانى البيتلز بالذات بجمال الكلمات الى جانب براعة اللحن وقوة الغناء .

هذا الانفصال التقليدى بين ثلاثى الأغنية فى مصر دفع الفنانين ــ وهم على وعى تام بعيوبه ــ الى محاولة العمل معا فى مجموعات : ام كلثوم ورامى وبيرم وزكريا احمد والسنباطى والقصبجى ــ عبد الحليم ومرسى جميل وحسين السيد ومأمون الشناوى والطويل والموجى ــ عبد الوهاب وفريد الأطرش يغنيان دائما من الحانهما ــ مأمون الشناوى ــ كما قال فى مقابلته الاذاعية ــ يعرض كثيرا من أغانيه أولا على فريد الأطرش ... الخ .

وعلى الرغم من الأحكام التى أصدرها الفنانون فى اجتماعهم الذى أشرنا اليه عن دور الكلمة فى الارتفاع بالأغنية أو الهبوط بها ــ فان

ما يعنينا فى هـذا المقـال شىء آخر ، وهو : **القدر الذى تسـهم به الكلمـة فى خلق الأغنية كعمل فنى .**

ولفتح الطريق امام مناقشة الموضوع بطريقة تؤدى الى الوصول الى اجابة تستمد عناصرها من المـادة المتوفرة بين ايدينا ـ نود أن نبدأ بتصوير الأغنية كمثلث يتكون من اضلاع متسـاوية هى **الصـوت واللحن والكلمة** . واذا سمح لنـا القارىء أن نمضى فى هذا التصوير خطوةأخرى فاننا نضيف أن كل عنصر من هذه العنـاصر الثلاثة ـ كما هو الحال فى مكونات المثلث متساوى الأضلاع ـ ينبغى أن يلتزم بمواصفات تهيئة لأداء دوره التكاملى لخلق الشكل النهائى للأغنية واعطائها « الجو المطلوب » . ومعنى ذلك أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة ينبغى أن يأخذ فى الاعتبـار العنصرين الآخرين ، ويسمح لهما بأداء دورهما فى قسمة متوازية (وليست بالضرورة متساوية) :

وأمثلة هذه القسمة المتوازية بين العناصر الثلاثة فى الأغنية كثيرة فى الواقع ، وهى موجودة فى معظم الأغانى التى احبتها الجماهير بصـورة تلقائية . مثال على هذا النوع الرائعة التى اجتمع لها العمالقة بير التونسى وزكريا احمد وام كلثوم (لعل هذا هو سر التوازن العجيب بين عناصرها الثلاثة ؟) : « هو صحيح الهوى غلاب » . ودعونا نسترجع فى مخيلتنا الصـوتية :

نظرة وكنت أحسبها سـلام　　وتمـر قـوام
أتارى فيها وعود وعهـود　　وصـدود وآلام
وعود لاتصـدق ولا تنصان　　وعود مع اللى مالوش أمان
وصبر على ذل وحـرمان
وبدال ماتول حرمت خلاص　　اقـول ياربى زدنى كمان

اننا نحس بأن بيرم التونسى فى كتابته للكلمـات كان ملحنا أيضـا ، والشيخ زكريا فى تلحينه كان مطربا ، وام كلثوم فى غنائها كانت ـ كما كان العهد بهـا دائما ـ اديبة . وشاعرة بكل معانى الكلمة .

ومع ذلك فهذه القسمة ليست متوازنة دائما :

ففى أغانى « ياليل يا عين » حيث يتراوح الهـدف من عملية الاحماء المعروفة عند المطربين باسم « السلطنة » عن طريـق اثـارة اشـجان المستمعين وعواطفهم وأحزانهم من خلال المقامات التى يتناولها المطـرب حسب مقدرته الفنية الى العرض الصـوتى المعروف اصطلاحا عنـد

الموسيقيين باسم التغريد — فى هذا النوع **تختفى الكلمة تقريبا** (ليل وعين ليستا كلمتين فى الواقع وان كان البعض يحملهما على مناجاة الليل وسهر العين) **ويتراجع اللحن ويأخذ الصوت وحـده تقريبا نصيب الثـلاثة** ، ولذلك كان هذا النوع مقياسا لقدرة المطرب فى المقام الأول . ونعتقد أن المطربين الذين يستطيعون الاقـدام فى الوقت الحاضر على هذا النـوع من الغناء (العرض الحر) قد لا يتجـاوز الثلاثة او الاربعة على اكثـر تقـدير . وفى أغنية مثل « آه يازين العابدين » يبرز **اللحن العذب** ، بينما **تتضاءل الكلمات** ، ويصبح الصوت — لقوة اللحن وجماله — اقل أهميـة (من منا يتذكر من غنى أو يغنى هذه الاغنية العـذبة ذات الكلمـات السبع ؟) . ومثل ذلك يمكن ان يقال عن أغنية « طلعت يا ماحلى نورهـا شمس الشموسة » الا أن للكلمات دورا أكبر فيها .

وتأخذ الكلمة أكثر من حقها فى القصـائد العمودية ، وبالأخص فى قصائد أم كلثوم مثل « ولد الهدى » و « ريم على القاع » ، حيث يتحول هذا النوع فى الواقع الى صورة من الغناء تقترب كثيرا من القراءة الشعرية ويكاد يختص بها المجتمع العربى . ولهذا يحتاج هذا النوع الى مواصفات خاصة تعيد له اتزانه : مطرب ذو قدرات صوتية وشـخصية وشعبية متميزة (أم كلثوم — عبد الوهاب) ، كلمة من نوع خاص : الكلمة الدينية « ولد الهدى » أو الوطنية « يا سماء الشرق » أو الحضارية « كليوباترا » .

صياغة الكلمة فى مجتمعنا (بمناهجه التعليمية والفنية التى تفصـل فصلا حادا بين **اهل الكلمة** وبين **اهل اللحن والصـوت**) بحيـث تؤدى دورها العادل فى خلق الجو المطلوب للأغنية بالاشتراك مع الصوت واللحن قبل أن يعرف المؤلف عنهما شيئا مطلقـا — هذه الصياغة تحتـاج الى قدرات خاصة لا تتفق بالضرورة مع القـدرات الشعرية المعـروفة ، كما تتطلب فى الكلمة خصائص لا تتفق بالضرورة مع خصائص الكلمـة فى الشـعر .

لكى تؤدى الكلمة دورها فى الأغنية فان عليها :

١ — أن تأخذ فى اعتبارها ضلع الصوت فتكون **قابلة للغناء** .

٢ — أن تأخذ فى اعتبارها ضلع اللحن فتكون **قابلة للتلحين** .

٣ — أن تؤدى دورها الأساسى فى **خلق الجو المطلوب للأغنية** على أن يكون ذلك قسمة بينها وبين العنصرين الآخرين .

١ — **اما قابلية الكلمـة للغناء** فليس لها — كما أرى من استعراض الأغانى الناجحة — مواصفات محددة . فمن حيث المبدأ نحن من المؤمنين بالمثل العامى الذى يقول « كل موال بينزه صاحبه » : كل اغنيـة تسر

المتغنى بهـــا (والا لـــا تغنى بهـــا) مهما كان قبـــح صوته ومهما كانت كلماتها . فالدندنة فى الحمام أو فى المطبخ أو فى الطريق تشجى صاحبها . وقد يكون الغنـــاء مجـــرد كلمـــة واحدة أو عبارة عادية يوجهها لصديق (والله ووقعت يا بطل — مثلا) . القاعدة — كما صاغها الاقـــدمون — هى : « ما على المنشد من معرب » . أى شىء وكل شىء يمكن أن يغنى. « نعيما يا حبيبى » لليلى مراد مثلا بدأت فى الفيـــلم (شاطىء الغرام) على صورة عبارة عادية وجهتها الى « زوجهـــا » حسين صـــدقى عنـــد خروجه من الحمام ثم تحولت — كما هو الشأن فى الأفلام الغنائية — الى أغنيـــة :

نعيمـــا يا حبيـــبى   نعيمـــا يا منـــايا
يا اللى هواك نصيبى   وفرحتى وهنـــايا

ومع ذلك فالأمر يتعلق هنا — أو ينبغى أن يتعلق — بقضية أوسع من نطـــاق الفردية ، وأوسع من نطاق المزاج الوقتى ، ويتناول أو يمتد الى ما هو عام ، وله صفات تدخله فى نطـــاق المقاييس النابعة من الذوق العـــام . وحتى على هذا المستوى أجدنى شخصيا غير قادر على تحديد خصائص تجعل من الكلمـــة قابلة للغنـــاء . بل اننى اذهب أبعـــد من ذلك فأقول ان فى هذه المحـــاولة نوعا من التنـــاقض الداخلى : ذلك أن صياغة الكلمـــات أمر يتعلق بأرقى ملكة وهبهـــا الله للانســـان وهى الابداع ، والابداع فى أرقى صوره — قدرة مستقبلية خلاقة تتعلق بما لم يدخل بعد فى تراث الانسان . ومن التناقض أن نزعم أن بقدرة أحد أن يصف أو يعين حـــدودا لـــا لم يتفتق عنه ابداع الانسان بعد .

نستطيع — بدلا من أن نقـــدم مواصفات لـــا يمكن أن يغنى — أن نحـــاول العكس ، فنقـــدم — عن طريق استعراض نماذج لـــا قـــوبل بالنقد من الكلمـــات — بعض الملامح لـــا « استعصى غناؤه » — ان صح هـــذا التعبير .

يتلخص النقد الذى وجـــه الى كلمـــات الأغنية فى نوعين رئيسيين: نوع يقـــوم على أسس اجتماعية خارجة عن الأغنية كمنافاة الكلمـــات للدين أو للعادات الاجتماعية . ونوع يقوم على أسس فنية تنبع من داخل الكلمـــات ذاتهـــا :

اغنية شكوكو « حمودة فايت يابنت الجيران » التى اشـــتهرت فى أوائل الخمسينيات واذيعت فى الاذاعة المصرية ، قوبلـــت فى ذلك الوقت بنقد عنيف لخروجها عن الآداب العـــامة حيث كانت تصور بالرمز وبالكلمة وبالصوت لقـــاء مختلسا بين شاب وفتاة يتم فى ظلام بير السلم :

حمـــــودة حاسب   دنا سامعة صوت
ماهوش مناســب   ونا خــايفة مــوت

أم كلثوم تغير فى رباعيات الخيـام كلمــة « الطلا » (الخمــر) الى « المنى » فى البيت :

هبوا املأوا كأس الطلا قبل أن
تفعم كأس العمر كف القــدر

حتى لا تتهم بأنهــا تدعو الى شرب الخمر . أم كلثوم ايضا تغير فى اغنية أمل حياتى (لأحمد شفيق كامل) من « وبات واصحى على شفايفك » ــ كما كتبها أولا ــ الى « وكفاية أصحى على ابتسامتك » لعدم ملاءمــة الكلمــات الأصلية لصورتها لدى الجماهير .

محمد الموجى ــ فى اجتماع الفنانين الذى أشرنا اليه فى بداية هــذا المقال ــ يرى أن امثال أغنية « سلامتها أم حسن » لا يحتــاج الى ميثاق شرف بل الى قانون عقوبات .

أما من الناحية الفنية فاننا نجد انفسنا أمام مقاييس لا تتفقبالضرورة مع مقاييس النقد المعروفة للشعر . ذلك أن الأمر يتعلق أساسا ــ كمــا ينبغى أن نذكر دائمــا ــ باللحن وبالمطرب . واذا قال أحــد هذين ان هذه الجملة جميلة أو انهــا غير مقبــولة ، فلن يستطيع احــد ان يغير هذا الحــكم حتى ولو كان أروع الشــعراء أو ابرع نقــاد الشعر . فالأمر هنا يتعلق ــ كما أشرنا سابقا ــ بتوافقات ومصالحات وتنــازلات بين احساس المؤلف واحساس اللحن واحساس المطرب ، والأخير أهم الثلاثة فى هذه النقطة بالذات .

ذلك أن المطرب ــ وهو ليس بالطبــع اديبــا ، ولا حتى مثقفــا بالضرورة ــ لابد وان يوجد بينه وبين الكلمــة حد ادنى من التواصل ــ على شرطه هو ــ اذا اريد له أن يتمثلها معنى وجرسا وايقــاعا قبــل ان ينبض لهــا كيانه فيشدو بهــا شيئا ابعد من مجرد الصوت واللحن . وهذا يدخل بالموضوع ــ بالضرورة ــ فى تشعبات المزاج الشــخصى والثقافة الشخصية للفنان ذى الطبيعة الفردية الحادة :

فريد الأطرش ــ الملحن والمطرب ــ يرى أن « نعم يا حبيبى نعم » لا يمكن أن تغنى ويرفضها ، فيلحنها كمال الطــويل ويغنيها عبد الحليــم فتنجح لدى الجماهير .

فريد الأطرش ايضا يرى انه شــخصيا لا يستطيع أن يغنى « يادلع دلع » وان كانت مناسبة لصــباح فتغنيها وتشتهر .

سعاد محمد تغنى من الحان السنباطى :

أنا فى حبك مفقــود الهــدى   ضائع اعشو الى نور كريم

فتغير **اعشو** الى **اهفو** على الرغم من ان اعشو اكثــر ملاءمــة فى موقعها لتكوينها وحدة نفســية ومعنوية ولغوية مع « مفقود الهــدى ــ اعشو ــ نور كريم » وذلك احساسا من المســئول عن التغيير ــ على ما يبدو ــ بأن كلمــة اعشــو لهــا ظلال كريهة فى اللغة العامية ومن ثم فى مشاعر الجمهور التى تشكلها هذه اللغة .

أم كلثوم تغنى لناجى ومن الحان السنباطى ايضا :

يافؤادى رحم اللــه الهوى   كان صرحا من خيال فهوى

فتغير **« رحم الله الهوى »** الى **« لا تسل اين الهوى »** محــــافظة على براعة الاستهلال الجماهيرى وخوفا من « التشاؤم » الذى قد تسببه العبــارة الأصلية .

أم كلثوم تغنى ايضا لأبى فراس الحمدانى ومن الحان عبده الحامولى:

أراك عصى الدمع شيمتك الصبر   أما للهوى نهى عليك ولا أمر

بلى انا مشــتاق وعنــدى لوعة   ولكن مثلى لا يــذاع له سر

فتغير كلمة **« بلى »** الى **« نعــم »** ــ على الرغم من الخطأ النحوى فى استعمال « نعم » جوابا مثبتا للسؤال المنفى وما يسببه ذلك من عكس المعنى المقصود ــ ترتكب هذا الخطأ اللغوى فى قصيدة من التراث حتى لا تنطق كلمــة « بلى » الفصــيحة التى تلتبس بكلمة « بلا » العــامية المستخدمة فى مثل التعبير « جاته البلا » .

وأيضا أم كلثوم تغنى رائعة مرسى جميل عزيز من تلحين بليغ حمدى:

« طول عمرى باخاف م الحب ــ وسيرة الحب ــ وظلم الحب لكل أصحابه واعرف حكايات ــ مليانة آهات ــ ودموع وأنين ــ والعاشقين دابوا ما تابوا ــ طول عمرى باقول لانا قد الشوق وليالى الشــوق ــ ولا قلبى قد عذابه ــ وقابلتك انت لقيتك بتغير كل حياتى » .

ولكن كلمات الأغنية تنتقد فنيــا لاحتوائها على البيتين :

يا اللى ظلمتــوا الحب ، وقلتوا وعــدتوا عليه مش عارف أيــــه **العيب فيــكم ياف حبايبكم** ــ أما الحب يا روحى عليه .

ويتلخص هذا النقد ــ وأنا شخصيا أوافق عليــه ــ فى اننا لــو استعرضنا الأغنية كلهــا لوجــدنا أن « العيب فيــكم ياف حبــايبكم » لا يتمشى نفسيا مع السياق الذى تسير عليه الأغنية (وقد نقلنا منها جزءا طويلا نسبيا لتوضيح هذا) كمــا يتنافر لغويا مع المستوى الحضــارى

للعبارات المحيطة بهـا ، بل اننا لا نبـالغ اذا قلنـا انه يكاد يقتـرب من « الردح » مع الاعتذار للشاعر الكبير . وقد حدث هـذا فى الوقت الذى اشتهرت فيه أم كلثوم بحساسيتها الفـائقة للكلمـات والتعبيرات وما تلقى حولهـا من ظـلال .

فى أغنية عليا التونسية « مطلوب من كل مصرى من كل مصرية » كلمة مطلوب تذكرنا بقـوائم البقالة والحدادة والمطلوب للجزار .. الخ . ومع ذلك فالمقياس ينبغى أن يظل كمـا قلنا — ما يحس به الفنـان ، لا ما تمليه أصول النقد الأدبى المجرد . اننا بحاجة الى بحث ميدانى يجمع خبرات المؤلفين والملحنين والمطربين فى تعاملهم مع الكلمة وما «استصعبوه» منها ، وما غيروه ، وأسباب هذا التغيير .. الخ .

وبدراسة هذه الحصيلة قد نكون قادرين على اكتشاف معـايير « عـدم الغنائية » للغة من وجهة نظـر الأغنية كجنس أدبى مسـتقل عن المعـايير النقدية للشعر .

٢ — **قابلية الكلمـة للتلحين** : تضعنا وجها لوجه أمام مسألة الوزن والقافية . ولا يعنى ذلك بالضرورة قضية الشعر العمودى والشـعر الحر فهذه من قضايا نقـد الشـعر لا نقد الأغنية .

من حيث المبدأ كل مادة لغوية يمكن أن تلحن ، أى توزع داخـل نظـام من الايقـاع . ولا يلزم أن تكون هذه المـادة اللغوية ذات وزن او قافية من أى نوع . كـل ما على الملحن أو حتى المغنى ان يفعله هو أن يختـار نظـام الايقـاع الذى يريده ثم يغير اطـوال اصـوات العلة الموجـودة فى النص طبقا لهـذا النظام فيطيل بعضـها ويقصر بعضها طبقا للكميات المناسبة . وهذا شىء نفعله نحن فى محاولاتنا الغنائية ونرى الآخرين من حولنا يفعلونه — هذا من ناحية عامة .

أما فى الأغنية فهنـاك درجـات لا حصر لهـا من صياغة الكلمة داخل نظـام معين من الوزن والـروى ، وان كانت تكـاد تنحصر بـين الحدين التاليين :

أغنية نجـاة « وبعتنا مع الطير المسافر جواب » — من ناحية — تكاد تكون خالية من الوزن والقافية فى محـاولة من المؤلف لكى تبـدو وكأنها نص خطاب عادى : « حبايبنا عاملين أيه فى الغربة ؟ مرتاحين واللا تعبانين ؟ فرحانين واللا زعلانين ؟ مشتاقين ليـكم مشتاقين . من عيونكم محرومين . وابعتوا لنـا مع الطير اللى راجـع جـواب : سلام وكلام .

يمكن يريحنا ، واللا يفرحنا .. » . وليس فى هذه الكلمـــات التزام بوزن يقسمها الى شـــطرات وابيـــات يضـــطر الملحن الى التعامل معها ، مما لا يفرض عليـــه أى قيد من نوع ما ، وان كان خلو النص من القـــافية يحرمه من الموسيقية والربط اللذين تعطيهما للكلمات .

فى الجهة المقابلة تشكل القصائد العمودية ذات الصورة التقليدية صعوبة خاصة فى التلحين . فجريانها على بحر واحـــد ، ونغمة اصلية واحـــدة تتكرر فى كل بيت ، وانقسام كل بيت الى شطرين متساويين فى الحركات والسكنات وفى توزيعها معا ، ثم التزام الأبيات بقافية واحدة — كل هذا يؤدى الى تجميد اللحن وتقليل امكانية التنوع النغمى فيه ، ممـــا يؤدى فى بعض الحالات ، وخاصة تلك التى تتطابق فيها « الجملة الغنائية » مع شطرة البيت — يؤدى الى اعطـــاء اللحن صورة القراءة الشـــعرية على مصاحبة الموسيقى .

من أوضح الأمثلة على هذا النوع اغنية أم كلثوم من تلحين رياض السـنباطى :

ريم على القاع بين البان والعلم   احل سفك دمى فى الأشهر الحرم

فقد التزم اللحن التزاما كاملا بالشطرات (فيما عدا حالة واحدة) حتىّ فى الأبيـــات التى كانت نهـــاية الشطرة فيهـــا لا تكون معنى مفيدا على الاطلاق ، وهى متعددة فى القصيدة مثل : « لزمت باب أمير الأنبيـــاء ومن » . وكان من الممكن أن تضعف الأغنية لهـــذا السبب لولا روحانية الموضوع ، وصـــوت أم كلثوم ، وقدرتهـــا الفائقة التى أرســـت دعائم الاستماع والاستمتاع بهذا اللون الذى صار « مدرستها » الغنـــائية التى لا ينازعها فيهـــا احد . ولهذا لم تلق عزيزة جـــلال نجاحا يذكر عنـــدما غنت قصيدة مماثلة للقصائد التى كانت تغنيها ام كلثوم :

والتقينا بعد ليـــل طـــال من عمر الزمان
نسيته طلعـــة الفجـــر وجافاه الحنـــان

من كلمـــات مصطفى عبد الرحمن — وهو ممن الفوا لأم كلثوم — ومن تلحين رياض السنباطى — ملحن أم كلثوم — وبلحن شبيه جـــدا بالألحان التى صاغها لأم كلثوم (المقـــدمة الموسيقية الطويلة وتغيير ايقـــاع اللحن مرتين على طول الأغنية) . فعلى الرغم من جمـــال صوت عزيزة جلال وعمقه وقوته واتساعه فان رتابة اللحن والتزامه بالشطرات مع طـــول القصـــيدة فى الوقت الذى غاب فيه روح الانفعال الجماعى والحضـــور والرابطة التى كانت أم كلثوم تقيمها مع الجمهور — كل ذلك قد أثر على الاستمتاع بالأغنيـــة .

ولكن غنـــاء القصيدة من البحـــور التقليـــدية ـــ أو من الأوزان الملتزمة ــ لا يعنى دائمـــا جمود اللحن أو رتابته . ذلك أن هنـــاك طرقا قد يتبعها المؤلف الملهم الذى يكتب أغنية فى صورة القصيدة ، وطرقا أخرى قد يتبعها الملحن الذى يختار لألحـــانه قصائد من الشعر لم تكتب أصـــلا للغناء ــ هؤلاء قد يتبعون طرقا عديدة للخروج من قبضة البحر والقافية . وتتلخص كل هذه الطرق ــ على اختلافها ــ فى جعل ما يمكن أن يسمى هنا « **الجملة الغنائية** » ــ وليس البيت أو الشطر ــ وحدة النغمة .

من هذه الطرق ــ وهى نادرة وتحتـــاج الى مهـــارة خاصة من المؤلف ــ ضم عدة شطرات فى جملة غنائية واحـــدة ، فتخف قبضــــة البحر على اللحن (لعل هذا هو السبب فى اعتبار هذا نوعا من الضـــعف فى الصياغة الشعرية عند القـــدماء ؟) .

ومثالها من ابداع الثلاثى العظيم (بيرم وزكريا وام كلثوم) :

انا فى انتظـــارك خليـــت   نارى فى ضلوعى وحطيـــت
ايـــدى على خـــدى وعديت   بالثانية غيـــابك ولا جيـــت

يارتنى عمـــرى ما حبيت

من هـــذه الطرق أيضا ــ وهى عكس الطريقـــة السابقة ـــ تضييع معالم الشطر والبيت بخلق وحدات صغرى داخلية ، او جمل غنائية لهـــا وزنها وايقاعها المتسق ، وقـــد يكون لها رويها أيضـــا ، مع الاحتفاظ لها بحرية الرجوع الى الروى العـــام او حدود الشطر طبقـــا لمقتضيات النغمة والمعنى . وبهذه الطريقـــة تصبح « الأبيـــات » ذات ايقاعات متعددة ـــ بل وقوافى متعددة أيضا فى بعض الأحيان ـــ تتبادل فيما بينها على التوالى وتشد كيـــان السامع كله نحو القفلة الكبرى وهى صـــوت الروى العـــام .

من الأمثلة على هـــذا النوع (تقريبا من بحر البسيط) وهى أيضا للثلاثى المبدع بيرم وزكريا وام كلثوم :

اهل الهوى يا ليل ــ فاتوا مضاجعهم ــ واتجمعوا يا ليل ــ صحبة وانا معاهم ــ يطولوك يا ليل ــ من اللى بيهم ــ وانت يا ليل بس ــ اللى عالم بيهم فيهم كسير القلب ــ والمتألم ــ واللى كتـــم شكواه ــ ولم يتكلم وبالاضافة الى كسر الرتـــابة التى قـــد تفرضـــها وحـــدة البيـــت فـــان استخدام **الجملة الغنائية** كوحدة للنغم ، وهى كمـــا قلنـــا ذات أطـــوال مختلفة ، يسمح بتغيير النغمة والايقاع العـــام للأغنية كلها . مثال على ذلك فى اغنية أمل حياتى (كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين عبـــد الوهاب وغناء أم كلثوم) حيث يتم الانتقال من جزء ذى ثلاث جمل غنائية متساوية فى الطول تقريبا :

أمـــل حيـــاتى ـــ يا حب غـــالى ـــ ما ينتهيش
يا أحلى غنوة ـــ سمعها قلبى ـــ ولا تتنسيش

الى جزء ذى اربع جمل غنائية متساوية فى الطول :

احكيلى قول لى ـــ ايه م الأمانى ـــ ناقصنى تانى ـــ وانا بين ايديك

ثم الى جـــزء آخـــر ذى اربع جمـــل غنائية متناسقة فى الطول (طويل ـــ قصير ـــ طويل ـــ قصير) :

عمرى ما دقت حنان فى حياتى ـــ زى حنانك
ولا حبيت يا حبيبى حياتى ـــ الا عشانك

اعتماد الاغنية الحديثة ـــ سواء من القصيدة تقليدية الوزن ـــ أو من غيرها ـــ على الجملة الغنائية بدلا من الشطر والبيت فى التأليف والتلحين هو من أهم الأسباب فى النجاح الذى حققتـــه احب الأغانى المعاصرة . الأمثلة اكثر من أن يحصيها عد :

اغنية محرم فؤاد الجميلة كلمات سيد مرسى وتلحين بليغ حمدى :

يا ســـلام يا ســـلام ـــ قال جاى بكلام ـــ وكأنه ما فيش ـــ كان بينا خصام ضيع لى سنين ـــ من عمر حزين ـــ على شوق الهوى جرحـــه وتعبنى معاه ـــ من قوله آه ـــ على قلبى اللى ما ريحه .

قابلية الكلمة للتحلين تبدأ من المؤلف بالطبع وتستلزم منه شيئا أكثر من مجرد القدرة الأدبية . ذلك أن عليه أن يقيم بنـــاء الأغنيـــة اللفظى والمعنوى وينسجهما معا بطريقـــة تسمح بأكبر قدر من المرونة فى اللحن والتنويع فيه . فالأغنيـــة العربية تتميز بأنها تميل للطول نسبيا (بالقياس الى الأغنية الغربية مثلا) . ولذلك فابقاؤها داخل الشكل الغنائى الواحـــد او داخل المقام نفسه دون تفريعات عليه (على الأقل) قـــد يضعفها ويقلل من اقبال الجمهور عليهـــا . فالجمهور بطبعه يحب التغيير وتطوير النغمة وحتى اذا أعطـــاه الملحن بداية عـــذبة للأغنيـــة فانه يطلب المزيد من التفريعات والانتقالات . وهذه مهمة صعبة على الملحن ويحتاج فى ادائهـــا الى كل العون الذى يمكن أن يقدمه له المؤلف .

المؤلف الملهم العـــارف بفنون الغناء يعاون الملحن فى هذا الشـــان بتغيير **طول الجملة الغنائية** ، **وتغيير نوعيـــة الايقاع** ، **وتغيير طبيعـــة الروى** ، وان كان ذلك يتم تلقائيا فى كثير من الأحيان .

اغنية ابدا لن تركع اعلامى ابدا (من كلمات ابراهيم الترزى والحان رياض السنباطى وغناء فايدة كامل) كتبت فى ساعات الصدمة الأولى التى اجتاحت الأمة بعد هزيمة ١٩٦٧ . وهى تعكس العواطف المتباينة التى اجتاحت الشعب فى ذلك الوقت : رفض الهزيمة — العزم على الاستمرار فى النضال — الأمل فى مستقبل أفضل (على الرغم من أن نغمة الرفض الغاضب هى السائدة فيها) . وقد تجاوب الايقاع فى الأغنية مع كل هذه العواطف فى صورة تقطع بأن الأغنية لم تولد مجرد كلمات مكتوبة على الورق . فالايقاع فى الكوبليه الأول منها يهدر بالرفض الذى عبرت عنه جموع الشعب بعد أن خرجت الى الشارع لتعبر عن غضبتها :

ابدا لن تركع اعلامى ابدا ابدا
ابدا لن تغرب ايامى ابدا ابدا
ابدا لن تبكى أنغامى ابدا ابدا
وبعزم حر مقدام ابدا لن تركع أعلامى

ثم يتغير الانفعال فى الكوبليه الثانى من مجرد الرفض الى العزم على النضال والبناء فيهدأ الايقاع قليلا وتطول الجمل :

ابدا لن تركع اعلامى وسأرفعها بجبين الشمس
لترفرف بالملأ الأعلى وتغنى الحان الفردوس

ثم يستريح أكثر فينزاح جانبا من هذه الغيوم الداكنة لنرى من خلالها مستقبلا أفضل ، فيتغير الايقاع تغيرا كاملا مع نغمة التفاؤل :

غدا نطل بالصباح الأخضر
على الجبين العربى الأسمر
على بلاد الحب والاخوة
على بلاد الخير والنبوة

ويقال ان الأستاذ السنباطى لما قرأ هذه الأنشودة أعجب كثيرا بها وخاصة **بالنقلات الايقاعية الثلاث** وقال ان هذا التغيير فى النبض من عمل شاعر حقيقى . وأنا أود أن أتدارك فأقول : لعله قصد « كاتب أغنية » حقيقى .

وتحفل كثير من الأغانى الناجحة بأمثلة كثيرة على هذه المقدرة . وقد كان بيرم التونسى من المبدعين فى هذا الفن . وقد وصل ابداعه الى حد القدرة الهندسية الفائقة فى النسق الذى ابتكره فى مواويل « الأولة ... والثانية ... والثالثة ... » حيث تنمو الجمل الغنائية نموا هندسيا ترتبط فيه كل اضافة بما قبلها وبما بعدها على المحورين الأفقى والرأسى عن طريق التوازن فى الايقاع والروى وامتداد المعنى فى بناء يشبه درجات السلم ، بحيث يسمح للحن أن يبلغ اعجازه فى تقلاته ، بينما يسير بالمستمع نحو هذه النقلات على طريق يمزج له فيه بين التوقع والمفاجأة :

يبدأ الموال بارساء الوحدات الأساسية الثلاث متوخيا أن تكون كل وحدة كاملة لغويا ومعنويا وايقاعيا فى حد ذاتها (أى تكون جملة غنائية مستقلة) ولكن تكون فى الوقت ذاته قابلة للامتداد لغويا ومعنويا :

الأوله فى الغرام والحب شبكونى
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى
والثالثة من غير معاد راحم وفاتونى

ثم تأتى المرحلة الثانية امتدادا للمرحلة الأولى من كل الوجوه ، وتتم عن طريق اضافات كاملة من النواحى اللغوية والمعنوية والايقاعية ولا تتناسب فقط مع الجمل الغنائية السابقة عليها بل تكون أيضا مثلها قابلة للامتداد لغويا ومعنويا . وبسبب هذه الاضافات التى تغنى الموضوع تصبح الاعادة للوحدات الأساسية مصدرا لنشوة المستمع لا لملله .

الأوله فى الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين
والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولولى فين

وأخيرا تأتى المرحلة الثالثة وفيها تبلغ النشوة لدى السامعين حدها الأقصى ، ويسابق بعضهم فى محاولة تخمين الاضافات الجديدة — بعد أن اكتشفوا جانبا من التكنيك — فقط ليكتشفوا مرة أخرى أن ما جاء به بيرم ليس مجرد حشو ، بل ثراء حقيقيا ايقاعيا ومعنويا . وتلعب الاضافات هنا دورا هاما فى تجديد نشاط السامع ودفع الملل عنه وابقاء اهتمامه على أشده :

الأوله فى الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين — قادت لهيبى .
والثانية بالامتثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين — احتار طبيبى .
والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولوالى فين — سافر حبيبى .

من التغييرات التى يقدمها المؤلف فى بنية الأغنية والتى تقتضى بالضرورة تغييرا كاملا فى اللحن المزج بين الأغنية الخفيفة (الطقطوقة أو الأغنية الشعبية) والموال . وقد اشتهر الفنان فريد الأطرش بغناء هذا النوع لمعرفته بمزاج الجمهور ورغبته فى التغيير والتنويع من أجله ، اذ كان فريد — كما يقول الفنان عبد الوهاب — يجيد معرفة رغبات الجماهير ويجيد التعامل معها ، ويجيد تلبيتها .

ومن أمثلة هذا اللون — من تأليف بيرم التونسى أيضا — أغنية « هلت ليالى » ، اذ تبدأ بثلاثة كوبليهات فى صورة أغنية شعبية ، ذات جمل غنائية متنوعة الايقاع :

هلت ليالى حلوة وهنية — ليالى رايحة وليالى جيه

فيها التجلى — دايم تملى — ونورها ساطع — من العلالى

هلت ليـالى

ثم تنتقل الى الموال فى بيتين تنضم الشطرات الثلاث الأخيرة فيهما فى جملة غنائية واحدة مما يخفف قبضة الوزن العـام ويسمح لفريد أن يرتجل فى اللحن ويتفرع فى المقام ما شاءت له اللحظة :

ساعة رضاك يا الهى أسعد الأوقات   انا أسألك يا رفيع العرش والدرجات
بجـاه نبينا محمـد سـيد الكونين   تنعم على المؤمنين باليمن والبركات

ثم يعود مرة اخرى الى الأغنية الشعبية ليختتم بثلاثة أسطر من المقام الذى بدأ به مع التنويع أيضا فى الجمل الغنائية :

فى نور جمالك اللى تجلى — اعيادنا هلت مع الأهلة
فرحة ومسرة — الله أكبر — على أمة حرة — الله اكبر
يا رب زدنا — وخد بايدنا — واحفظ بلادنا — اليوم وبكرة

فى الموال كان فريد الأطرش بما أوتى من صوت واسـع المسافات وبتمكنه فى الفن يرتجل ، ويقـدم العرض الصـوتى الحـر فيبدع ويسبح بالجمهور — كل مرة — فى سموات لم يطرقهـا من قبل ، ويشتق المقامات ويفرع عليها ليعود فى النهاية من حيث بدأ ، خاتما بالقفلات « الحراقة » التى اشتهر بها ، والتى تفقد الجمهور وعيه وتماسكه .

وقـد اختفى هذا النوع من التاليف (وهو الخلط فى الأغنية الواحدة بين الموال وغيره) تقريبا — على ما نعلم . ويرجع السبب فى ذلك الى قلة المقدرة الغنائية وضـآلة المساحة الصوتيـة للمطربين عموما فى الوقت الحاضر ، مع ما يقتضيه غناء الموال من قدرة على الغناء فى طبقات عالية . وهذا أمر يؤسف له ، لأن الموال جزء من ضمير الأمة الغنائى ، وهجرة نهائيا — بدلا من تطويره ، واحلال أشكال ليس لها مثل آصالته محله — قـد يحدث عنه على المدى البعيد ، فى ميدان التذوق العام للغناء ، مثل ما حدث فى ميدان التذوق العام للشعر .

ولكن الرغبـة فى التغيير ، ومنع الرتابة فى النص أو فى اللحن (وهما متشابكان عضويا) قـد يعرضان الفنان للنقد . فقد وصـف عبد الوهاب شيخ الفنانين فى العصر الحديث بلا منازع — الفنان فريد الأطرش بأنه « كان يصيبه الملل قبل أن ينتهى من اللحن الواحد ، أو الأغنية الواحدة » ثم يضيف « اننى ذكرت من قبل أغنية « أنا واللى باحبه » كنموذج للتفكير الموسيقى الهندسى والنابغ والعـالى المستوى . ولكن ، قبل أن تصـل الأغنية الى منتصفها كنا نفاجأ بفريد وقـد نقلنا موسيقيا الى شىء آخـر

تماما فى مقطع « انت روحى ... وانت قلبى ... الخ » . ان تلك النقلة تتميز طبعا بالسهولة والشعبية والايقاع الراقص ... كل هذا جميل ... ولكنها تمثل جوا آخر مختلفا تماما عن الجو الذى بدأ منه لحن « أنـا واللى باحبه » . ولكن ... هكذا كان فريد الأطرش ! لقـد أحب الجمهور دائما، وعمل الف حساب دائما ، ونجح فى التعامل معه دائما » .

ومع ذلك يبقى السؤال الخالد : ايهما له الأسـبقية ؟ « الأصـول الفنية » أم « احساس الجماهير » ؟ نحن لا ندعى ان الحكم فى هذه القضية لنا ، خاصة فى مواجهة رأى الفنـان الكبير . ولكننا فقط نود أن نذكر ان ما يسمى « بالأصول الفنية » ليس الا مجرد تراكمـات من الخبرات التى تركها الافراد خلفهم . وحركات النهضة — فى كل الميادين بما فى ذلك ميدان الفن — بدأ معظمها على أيدى الخارجين على «الأصول» المعروفة فى زمانهم. والأيام وحدها هى التى تثبت أى التجديدات تستحق البقاء .

٣ — مساهمة الكلمة فى خلق الجو المطلوب للأغنية :

من الضرورى أن نشـير أولا الى أن ما يسمى « بالجـو المطلوب للأغنيـة » هو معنى مركب وشـديد التعقيـد . واذا كان من الضرورى أحيانا — لسهولة التصنيف — أن نصنف أغنية ما بأنهـا « وطنيـة » أو « عاطفية » أو « دينية » ... الخ فان من الواجب أن لا نعتقد — ولو للحظة واحدة — أن هذه العناوين تعبر عن الواقع تعبيرا حقيقيا . ذلك انه لا يوجد ما يسمى بالعاطفة المفردة . فالذى نسميه « بالوطنية » مثلا يمكن أن يكون مركبا من الحب والاعتزاز والشعور بالقهر والرغبة فى الانتقام وأشياء كثيرة تختلف حسب الوطن ، والفترة التاريخية التى يمر بها ، والشـخص ، والعمر ، والتعليم ، والطبقـة الاجتماعيـة ... وغيرها . والذى يكتب « أغنية وطنية » قـد يحاول أن يعيش بنا فى أى من هذه الأجواء أو فى عدد منها فى الوقت ذاته . وكما أشرنا فى المقال السابق فان أغنيـة فيروز « القدس زهرة المدائن » تجيش بعواطف متراكبة : الصدمة ، اليأس ، الغضب ، الضراعة ، القهر ، الذكرى ، الابتهال ، الحـزن ، الاستمرار فى الكفاح وغيرها .

مساهمـة الكلمة فى الجو المطلوب للأغنيـة هو دورها الأساسى نسبيا — وان كان خلق هـذا الجو قطعا لا يختص بها وحدها . فالمعروف أن لكل من المقـامات الموسيقية جوه الخاص (يقال مثلا أن مقام السيكا منـاسـب للجو الدينى) والملحنون يختـارون للكلمات المقـام المناسـب لموضوعها — ولكن بالطبع حسب احساسهم هم وفهمهم الخاص للموضوع. ولذلك فنحن حقيقة فى حاجة الى عمل احصـاء على الأغانى التى لحنت فعلا ، وكذلك عمل استبيان لآراء الملحنين للوصول الى اكتشاف نوعيـة

العلاقة — أو العـــلاقات — النفســـية الموجودة فى مجتمعنا بين المقامات الموسيقية والموضوعات المختلفة ، وعــدم الاكتفاء بمجرد الاعتقادات أو التقاليد التي يظن انها شائعة .

ومع أن المفروض أن الكلمات حقيقة هى التى تقرر نوعيـــة الجو المناســـب الذى سيكون للأغنية ، وتقترح الاتجاه الذى يأخـــذه اللحن والصوت — فان **هناك صعوبات — ناشئة من طبيعة التغنى —** تجـــابه الكلمات وتخلق لها ما يمكن أن يسمى « حاجز الصوت » يتعين عليهـــا أن تتغلب عليـــه فى رحلتها ابتداء من الورق (حيث تكون مجرد نص) وانتهاء بالهدف الذى تسعى اليه وهو التأثير على الجماهير :

أهم هـــذه الصعوبات أن الأغنية تتوجه الى طبقات الشعب جميعا ، أى الى جمهور يمثل الأميون وأشباههم فيه أكثر من ٧٠٪ وحتى نســـبة الـــ ٣٠٪ الباقية يتمتع أغلبها بحظ قليل من الثقافة والمعرفة والقدرة على تذوق الكلمة المعقدة . فاذا أضـفنا الى ذلك **ان** الجمهور يتلقى الأغنيـــة سماعا ولا تسنح له الفرصة لقراءة الكلمات واستيعابها وتدبر معانيها ، **وان** النطق يتم بسرعة كبيرة نسبيا ، **كما ان** معظم المطربين الآن — بكل أسف — ممن لا يحسنون النطق ، ومن ضعيفى المخارج بالأصوات اللغوية، ومن ماضغى الكلمات (كان لحفظ أم كلثوم للقرآن فى مطلع حياتها افضـــل الأثر فى صفاء مخارجها وقدرتها الرائعة على ايصال الكلمة — وخاصـــة الكلمة الفصحى الصعبة — الى وعى نسبة كبيرة من الأميين) **ان** جانبا من الكلمات يغرق وسط الآلات الموسيقية ، **وان** كثيرا من أجهزة الاستقبال (الراديو أو المســـجل او التليفزيون) ليس فى حالة ممتازة كمـــا ينبغى للمحافظة على نقاوة الصوت ، **وان** الجمهور كثيرا ما يسمع الأغنية دون انصات حقيقى (البعض يتكلم أو يؤدى أعماله اليومية) . اذا أضفنا كل هـــذه المعوقات التي نعاني منها جميعا ونعرفها جيدا لأدركنا السبب فى عدم قدرتنا على التقاط جميـــع كلمـــات أغانينا المفضلة ، ولقـــدرنا مدى عظم المعجزة التى تتحقق فى كل مرة يسمع فيها الجمهور اغنية ويدرك ما تريد أن تقول .

تجابه الكلمة فى الاغنية صعوبات لا تجابهها الكلمة فى الشـــعر . ذلك أن عليها أن تستجيب لمطلبين من شأنهما ان يكونا متناقضين : **الأول** ان تكون واضحة سهلة شائعة فى الاستعمار بعيدة عن العمق فى المعنى ما امكن حتى تصل بكل ايحاءاتها وظلالها وكل ما لها فى الجو اللغوى الذى يخلقه لهـــا المؤلف على الورق — تصل الى جمهور غالبيته من قليلى الحظ من الثقافة ويستمع الى الأغنية فى ظروف اقل من المطلوب . **الثانى** ان تكون كمـــا تقول الفنانة شادية — « جديدة جيدة غير مستهلكة تعبر عن مشـــاعر المطـــرب

ومشاعر الفنان » ... كلمة فيها الجدة والابتكار فى العبارة لا لكى تحوز رضا المطرب والملحن فقط بل اهم من ذلك لتجذب انتباه الجمهور وتبعث المتعة فى نفسه وتحقق تجاوبه فى الوقت ذاته .

وليس من المفيد أن نلجأ الى ميدان الشعر للاستفادة به فى حل هذه المعضلة . ذلك أن الخصائص الفنية للأغنية تنبع من طبيعتها باعتبارها **جنسا ادبيا سماعيا وجماهيريا** بينما تنبع الخصائص الفنية للشعر باعتباره فى الوقت الحاضر (بما فى ذلك الشعر العامى والزجل العامى) **جنسا ادبيا كتابيا وللخاصة** . اى اننا نرى الأغنية — من وجهة نظر المتلقى — جنسا يقوم على **الانطباع** بينما يقوم الشعر على **التأمل** (اذا صح لنا أن نصل بالأمر الى هذا التبسيط المخل) .

لقد الححنا على فكرة التناقض هذه لاننا نرى فيها اساس الابداع فى الأغنية . وكل الأغانى التى نجحت قابلت هذه المشكلة وجها لوجه وتعاملت معها بطريقتها الخاصة . ومع ذلك فاستعراض الأغانى العذبة الناجحة والمحبوبة من الجماهير يكشف عن أن كل هذه الطرق التى حل بها الملهمون من عباقرة التأليف الغنائى هذه المعضلة ترجع عموما الى فكرة اساسية واحدة هى : **استخدام لغة الحديث العادية والتعبيرات الشعبية الشائعة كالأمثال والكليشيهات وكذلك استخدام مجموعات الكلمات التى بينها وبين بعضها الفة فى الاستعمال العام بحيث لو ذكرت الكلمة الأولى منها استدعت الى ذاكرة السامع قرينتها (مثل العيش و ... — الشاى و ... — المنديل ابو ... الخ ، فهذه التعبيرات تستدعى كلمات الملح والسكر واوية على التوالى) . فاستخدام هذا النوع من اللغة يحقق المطلب الأول وهو الوضوح والسهولة وشيوع الاستعمال . ثم انهم يدخلون على هذه التعبيرات تغييرات اما بالحذف أو بالاضافة او باعادة التنظيم أو وضعها فى سياق جديد ، وبذلك يحققون المطلب الثانى وهو الجدة والابتكار فى العبارة .**

سيد هذا النوع من التكنيك هو فى رأيى الخاص بيرم التونسى . ويأتى بعده كثيرون ممن اقترنت نهضة الأغنية المعاصرة باسمائهم : مرسى جميل عزيز ومأمون الشناوى وحسين السيد وأحمد رامى وعبد الوهاب محمد واسماعيل الحبروك وأبو السعود الابيارى وطاهر أبو فاشا وعبد الرحمن الأبنودى وصلاح جاهين ، وغيرهم وغيرهم . الأمثلة الآتية تتحدث عن نفسها ولا تحتاج الى شرح :

فمن التعبيرات الشائعة التى تستخدم فى سياق جديد يفاجىء السامع ويدهشه ويمتعه فى نفس الوقت :

وبدال ما تقول **حرمت خلاص** أقول يا ربى **زدنى كمان**
اسقيه **ينوبنا ثواب** واللا ارد الباب
ومن استخدام التعبير الشائع مع لغة الحديث اليومية :
تعتب عليا ليه ؟ انا ف ايديه ايه ؟
الهى يحرسك م العين وتكبر لى يا محمد

ومن استخدام الأمثال :
صبح الصباح قوم يا عطية **دا الرزق يحب الخفية**
ومن استخدام لغة الحديث اليومية :
وعشان أنول كل الرضا يوماتى أروح له مرتين
طوف بجنة ربنا فى بلادنا واتفرج وشوف
خاف الله ريحنى ما تتعبنيش خاف الله ارحمنى ما تظلمنيش
وآلاف الامثلة غيرها .

ان استخدام الكلمات الشائعة ــ كما يقول مصطفى ناصف نقلا عن اليوت ــ يحرز للشاعر أجمل الانتصارات .

بعض المؤلفين يحل هذه المعضلة لا عن طريق استخدام التعبيرات الشائعة ، بل عن طريق الايهام باستخدام تعبيرات شائعة بينما هم فى الواقع يستخدمون تعبيرا جديدا وان كان موازيا لتعبير شائع . كما نرى فى مطلع أغنية صباح لفاروق شوشة : « والله واتجمعنا تانى يا قمر » . فهذه العبارة تتسرب الى ذاكرتنا وتدغدغ أحاسيسنا ربما عن طريق التعبير المعروف « والله ووقعت يا بطل » بكل ما يحيط به من ظلال .

ان استخدام التعبيرات الشائعة ولغة الحديث اذا تم ببراعة ، كما فى الامثلة السابقة ، فانه ــ الى جانب بقاء اللغة قريبة التناول ــ يصل بالأغنية سريعا الى الأجواء التى يهدف اليها المؤلف ومن أقرب سبيل . فالكليشيه وغيره من العبارات الشائعة فى الاستعمال العام ، عادة ما تتجمع حولها طائفة معينة من العواطف والأحاسيس التى لا يزيدها الاستعمال الا تأكيدا ورسوخا . فاذا استخدم المؤلف الكليشيه فى الأغنية فى سياق مفاجىء مثل :

ماشى كلامك على عينى وعلى راسى
ياريت انا اقدر اختار ولا كنت اعيش بين جنة ونار
خليكوا شاهدين على حبايبنا خليكوا شاهدين
او اذا سار المؤلف بالسامع فى عبارات عادية من الحديث أو الأوصاف المعتادة ثم فاجاه بواحد من التعبيرات او الكليشيهات الشائعة مثل :

يا أســـمر يا جميل ــ يابو الخلاخيل ــ **ياللى المنــديل راح ياكل من حاجبك حتــه** .

او بمثــل ســائر مثــل :

على ايــه تجرى كهاية علينا **العمر بيجرى من حوالينــا**

او اذا أعطاه تعبيرا شائعا ولكن بعد ان غير سياقه مثل :

يا مصر يا شــهد الأمانى الحب فيكى **ليه طعم تانى**

اذا فعل المؤلف واحــدا او اكثر من مثل هــذه الأشــياء فان تأثير الكليشيه يكون بمثابة **كبسولة التفجير العاطفى** اذا جاز لنــا ان نستخدم هذا التعبير الدرامى .

كلمة « مناهدة » على الرغم من شيوعها فى الاســتعمال العــام فى مستوى معين من لغة الحديث ، الا ان استعمالها فى مقام العشق يعطيها شحنة عاطفية هائلة تكفى لاستحضار مواقف وصور ذات خيالات معينة . فاذا أضيف اليها بمفاجاة تركيبية « ياخى دهــده » لم يبقى لــدى السامع اى قــدر من المقاومة :

على خــده يا ناس ميت وردة
قاعــدين حــراس **بمناهــدة**
ومنين ينباس **ياخى دهــده**

على ان استخدام الكليشيه او التعبير الشائع العــذب وان كان له قــدرة الارتفاع بالســامع الى الأجواء المطلوبة من اقرب ســبيل الا انه لا يستطيع وحــده أن يبقيه هناك طويلا . ولذلك يلجأ المؤلف الى محاورة السامع بل ومخاتلته واستبقاء انتباهه بطرق كثيرة من أهمها اســتخدام الرمز بدرجات مختلفة من القرب والبعد فى الغموض :

أغنيــة « سمعت وردة » (كلمــات مرسى جميل عزيز والحــان محمــود الشريف وغناء أحلام) تبدأ بداية بريئة يحسبها معها السامع حقيقــة من أغانى الزهور :

سمعت وردة بتقول لوردة الدنيــا حلوة قوى النهــاردة

ولكن صــوت أحــلام الدفىء يبــدأ فى ايقــاظ الشكوك ــ على الاقــل فى نفس بعض السامعين ــ عندما تحكى «الوردة» عن «الفجر» الذى تفتح له قلبها واتسعت عيناها لندائه :

الفجر لمــا نده عليا ــ فتحت قلبى ــ ومليت عينيه

وتقوى الشكوك عند السامعين ويدركون ان الأغنية ليست كما تبدو لاول وهلة ، وان كانوا يتخيلون انهم « يكتشفون » حقيقــة الامر بمهارتهم الخاصــة ، بينما نبرات الأنثى فى حواشى صــوت أحــلام تستحثهم على الطريق ولا تدع لهم فرصــة الخطأ :

م النور عرفته ــ أول ما شفته ــ فى كل لحظة ــ يقرب شوية
وينكسر خاتم السر :

وباس خدودى ــ وهز عودى ــ فى نسمة رايحة ــ ونسمة جاية ــ
ولقيتنى وردة ــ وبالجمال ده

ويدرك السامعون او معظمهم على الاقل انهم كانوا فى الواقع ضحية « خداع لذيذ » ، وانهم كانوا حقيقة لا يستمعون الى حوار « وردة » مع الأخرى ، بل كانوا يشهدون « معجزة النضج » فى أحلى فترات العمر .

ولا يفلح ختام الكوبليه بشىء شبيه بالمطلع : « والدنيا حلوة قوى النهاردة » فى استمرار « الخدعة » ، بل بالعكس يذكر السامع بحلاوة الصورة الخارجية للرمز وجمال التوازى بينها وبين الصورة الداخلية ، كما يكشف لهم الطريق الذى سار فيه الرمز من البداية .

وعند هذه المرحلة يستطيع السامع أن يجلس الى الوراء ويسترخى مستمتعا بتطوير الرمز وصياغته فى صورة جديدة ، ومستدفئا بصوت احلام بينما يعطيه تغيير اللحن متعة اضافية ويبعد عنه كل امكانية للملل :

لحت نسمة مروحة بتقول لعين نايمة الضحى
يا روحى لو فات الندى ولقيكى صاحية مفتحة

ثم يتغير الاوزن واللحن أيضا هنا بينما يصل السامع الى حل الرمز بدون اعمال للفكر هذه المرة بل بادراك لا حدود له :

قعدت متزوقة لما الندى يجينى وكنت متشوقة لكاسه يروينى
ولما فات الندى وشم انفاسى ميل على خدى دا بكاس ملا كاسى
ولقيتنى وردة وبالجمال ده والدنيا حلوة قوى النهاردة

أغنية « يا حمام البر » (أيضا من تلحين محمود الشريف وغناء احلام ولكن من كلمات صلاح جاهين) تستخدم الرمز أيضا ولكن بعمق أكثر . فقد كتب صلاح جاهين هذه الأغنية مع فرحة تحقق الأمنية الكبرى التى جاهدت لتحقيقها أجيال ما قبل الثورة فى مصر : جلاء الانجليز عام ١٩٥٦ بعد احتلال دام ٧٤ عاما . ومن بين الصور التى كان يمكن أن تأخذها الفرحة اختار صلاح جاهين وتر الحزن فتذكر الشهداء والمكبوتين والمقهورين على انفسهم ، هؤلاء الذين رزحوا تحت ثقل الكابوس طويلا ثم لم يعيشوا ليشهدوا معجزة زواله . ولكنه يعبر عن هذه الذكرى فى تركيبة من الرمز يمكن أن نصفها بأنها متعددة الدرجات ، وكلها تدور حول استخدام الأحاسيس التى يثيرها استخدام « الحمام » فى مستويات اجتماعية وحضارية مختلفة وتقوم على درجات شيوع « الاستدعاء اللغوى » لهذه اللفظة فى التراكيب : حمام البر ــ يا حمام افرد جناحك ــ وحمامنا فى العلالى .

فى الدرجة الأولى « حمام البر » الذى يرمز للشوق « للمحبوب البعيد الذى لا أمل فى لقائه » فى تقاليد الأغنية المصرية . تبدأ الأغنية بخمس جمل غنائية متوازية النغمة سريعة الايقاع تشترك الأربع الأولى منها فى روى واحد ويؤدى اختلاف الجملة الخامسة فى الروى دور القفلة ، ولكنها قفلة ممدودة تناسب نغمة الحزن السائدة . الجملة الأولى فى الأغنية تعبير شائع مثير للانتباه يلخص الدرجة الأولى للرمز فيخيل للسامع أنها اغنية شوق الى الحبيب الغائب . ويقوى هذا الاحساس عنده صوت احلام وما يشوبه من نغمة حزن قديم لا تخطئه الأذن :

يا حمام البر سقف — طير وهفهف — حوم ورفرف — على كتف الحر وقف — والقط الغلة

يتقدم الرمز فى الجزء التالى من الاغنية الى درجته الثانية : البشرى بعودة أسباب السلامة والأمن للشعب الذى كان مقهورا مغلوبا على أمره وليس له الحرية على أرض وطنه . ولكن البشرى تذهب أولا الى رمز المعاناة فى مصر : الحمام (دى بلادنا خد براحك) الذى تعلم بالتجربة المريرة فى دنشواى أن الصقر الكريه قد ملك عليه الجو فحرمه من حريته فوق أرضه فطوى جناحيه وأصبح يفكر الف مرة قبل أن يضرب بجناحه فى سموات بلاده كما شاء الله له أن يفعل . ومع بدء المرحلة الثانية فى الأغنية يتغير الايقاع ويتغير نسق الجمل الغنائية وأطوالها ، ويتغير حرف الروى (مما يسمح بتغيير فى اللحن وابقائه حيا) وان كان نظام الروى يبقى كما كان للربط بين عناصر الأغنية :

سلامات يسعد صباحك   دى بلادنا خد براحك
يا حمام افرد جناحك   تسلم ان شاء الله

ثم تصل الأغنية الى قلب الرمز : الرفاق من الشهداء الذى لا يسمعون صيحة البشرى ولا يهرعون ليملأوا صدورهم من نسيم الوطن الذى طهرته دماؤهم الغالية من أنفاس المستعمر :

يا رفاقى الجو خالى   وحمامنا فى العلالى
ياما كان الدم غالى   والطبيب الله

تعقد الرمز وعمقه النسبى فى هذه الأغنية التى تعد فى رايى من افضل ما كتب صلاح جاهين — ومن افضل اغانى عصر نهضة الأغنية المعاصرة — لا يحرم الأغنية من الروعة فى جميع مستوياتها . ومع ذلك فمن حقنا أن نتساءل عن نسبة المستمعين الذين سيحلقون مع صلاح جاهين فى الأجواء التى أرادها للأغنية ؟ ولكن هل لذلك أهمية حقا ؟ ان اختيار نغمة الحزن للحن كله — وهى القاسم المشترك بين كل درجات الرمز ابتداء من الحبيب المفارق الى الشهيد الذى ضحى بدمه الذكى (بل هى فى قلب كل العواطف

التى تجيش بها النفس المصرية) ـ هذه النغمة هى التى ربطت طبقات الأغنية وضمتها معا برباط وثيق . ويبـدو أن الملحن قـد قرر أن جمهور المستمعين ـ وهم الأولى بالرعاية ـ لن يصلوا الى قرار الرمز ، وانهم سيحلقون فى مستوى « فراق الحبيب » ، ولعل اختيار صـوت احـلام بما له من ارتباطات معينة فى المجتمع يتمشى مع هـذا الراى .

لقد استطاع ثلاثى اغنيـة « يا حمام البر » على الرغم من المدخل الفكرى التاريخى الذى بنيت عليه ـ أن يحقق لهـا قيمة فنية رائعة وأن يصـل بها الى مستوى عال من « التغنى » على كل درجـة من درجات الرمز . فكلمات الأغنية مبنية على جمل غنائية متوازنة فى الايقاع والروى ، وعلى استخدامات ناجحة للتعبيرات الشائعة وترتيب لدرجة شيوعها فى المجتمع ، كما انهـا تفسح مكانا لكل من الصـوت واللحن لكى يؤدى كل منهما دورا أساسـيا فى خلق الجو المطلوب . وكانت النتيجة المدهشـة اغنية تستطيع كل طبقة من طبقات المستمعين أن تتجاوب معها ربما بذات القـدر .

ان كثيرا من الأغانى يحاول أن يقـدم ما يسميه المؤلفون « بالفكرة الجـديدة » أو « غير المطروقة » . ومهما كان المقصود بذلك فان هـذه مسألة ينبغى أن تؤخذ بحذر شـديد والا انقلب الأمر أحيانا الى نوع من المعادلات الرياضية كما نرى فى اغنية عايدة الشاعر من الحان جمال سلامة وكلمات صلاح جاهين (أيضا) :

الورد اللـى حوالينـا	والشمع اللى فى ايدينـا
معنـاه اننـا يا حبيبى	هنعيش فى تبـات ونبات

(ورد + شمع = زواج) . معادلة اقلقت التعبير الشعبى « هنعيش فى تبات ونبات » واضاعت فرصته . (ولكن من يلوم الفنان اذا كانت زفة العروس لا تساوى عنـده طرد الانجليز من مصر ؟) .

أو ينقلب احيانا الى نوع من « الشطارة » الزائدة عن الحد ، أو حتى « الفوازير الفاترة » مثل اغنية عبد اللطيف التلبانى من كلمات محمد اسماعيل والحان مرسى الحريرى :

هـدية حمـاتى ـ فـداها حيـاتى ـ وترخص فـداها
هنـايا وروحى ـ وبلسـم جروحى ـ وحلـم رضـاها
هـدية حمـاتى ـ شريكة حيـاتى

* * *

لقد برهنت لنا الدراسة التى قمنـا بها لدور الكلمة فى الأغنيـة ، والنتائج التى توصلنا اليهـا على اننا لا نستطيع أن نتناول مسألة معقدة كهـذه فى مقال واحد محدود المساحة بالضرورة . ولذلك سنتوقف هنـا بعـد أن نؤكد على مسألتين هامتين :

الأولى :

أن الدور الذى تسهم به الكلمة فى خلق الكل وهو الأغنيـة مبالغ فيه على حساب اللحن والصوت ، والا فكيف نفسر تأثير كثير من الأغانى فينا فى الوقت الذى قد لا يزيد فيه فهمنا لكلماتها فى بعض الأحيان عن الثلث ؟

لقـد استمعت حديثا الى أغنية للمطربة الكويتية علية حسنى ذات لحن بسيط جـدا عبارة عن مارش جنائزى على دقات الدفوف وحـدها وصفقات بالكف بعد كل كوبليه (توحى باللطم على الأصداغ) ولم أتمكن من التقاط شىء من كلماتها سوى ما ظننت انه :

آه يا روح الروح مين يسلى الروح

واشهد اننى فى حياتى لم اتأثر باغنية على الاطلاق كما تأثرت بهذه الأغنيـة .

الثانيـة :

ان الطرق التى تسهم بها الكلمة فى الأغنيـة مع ذلك كثيرة ومتنوعة، ولكن استعراض أحب الأغانى الى نفوس الجماهير يظهر أن أعظم هـذه الطرق تأثيرا فى النفوس يقوم على **انواع من اسـتخدام التعبير الشائع فى سـياق غير شائع .**

د. السعيد محمـد بـدوى

---

* الحلقة القادمة : الانفصام بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت.

محمود دياب .. قراءة فى بعض أعمال ما قبل الموت

فريــدة النقــاش

.. « فانت تطلق حرية التعبير ، ثم تغــلق وسائل النشر والاعلام فى وجه كل كلمــة ليست تردادا للكلمات التى يؤمن بهــا المسؤلون عن الثقافة والاعلام فتكون النتيجة انك تعيش فى النغم الواحد الذى يفرغ لكثرة ترديدم من محتواه ، ويسلم الحياة الثقافية الى حالة من الرتابة .. والمــلل .. »

وجدت هذه القصاصة مكتوبا عليها تلك الكلمات واضحة كل الوضوح من بين مئات الاوراق المبعثرة فى مكتب للكاتب الراحــل **محمــود ديــاب** .. وكان قد كتبها بضع مرات بطريقة مشوشة ثم أعاد كتابتها على ما يبدو بصورة مقروءة وقالت لى **هالة محمود دياب** انه كان اثر محادثات تليفونية عاصــفة مع المخرج « **حسام الدين مصطفى** » يملأ قصاصات كهذه بعد أن يكيل عددا من الشتائم لهذا المخرج الذى لعب دورا بالغ السلبية فى حياته ابان مرضـــه حين تناول اعداده لبعض اعمال دستويفسكى فى التليفزيون والسينما بطريقة سوقية وأهدر كل المعانى التى كان الكاتب يرمى اليهــا .

وفى صحبة طويلة مع « **دستويفسكى** » عاش « **محمود دياب** » معزولا ووحيدا بطريقة قاسية فى سنواته الاخيرة فيما يشبه عــزلة المتصوفين .. وكان مرضه العضوى ــ الذى رفض بارادة حديدية أن يشخصه له أحد قــد اسلمه فى الايام الاخيرة الى نشدان ملح للموت فأضرب بوعى عن الطعام ــ كما تحكى ابنته .. حتى مات فى الثالثة والخمسين من عمره .. وازاء موته حدث بالضبط ما كان قــد أسلمه للعزلة : **الاهمال الكامل بل والنسيان ذلك ان ما قاله دياب فى مسرحه وحياته كلها لم يكن مرغوبا فيه من قبل اهــل الحل والربط فى حياتنا الثقافية** والعامة التى اسلموها للرتابة والخواء والملل .

قبل التدهور الشامل الاخير كان **محمود دياب** قد كتب عملين مسرحيين من جنسين مختلفين تمام الاختلاف « **تخللهما اوبريت دنيا البيانولا** » ــ أحدهما مسرحية كوميدية من فصل واحد هى « **اهل الكهف ٧٤** » المنشورة فى هــذا

العدد — والثانية مأساة هى ((**ارض لا تنبت الزهور**)) والتى كان باستطاعتها أن تثير جدلا طويلا على مستويات عديدة فى الحياة وفى المسرح لو انها لقيت تجسيدا لائقا وجمهورا واسعا .. وهى لم تلق **لا هذا ولا ذاك ، ذلك ان محمود مثله مثل كل مسرحى عظيم كان يرى فى المسرح عملية شاملة لاعادة الخلق الفنية لوجود الجماعة .. لاشواقها ورؤاها الكامنة والغامضة .. لتصورها للمستقبل . اعادة خلق يضع لبنتها مؤلف يدرك ان عالمه لا يكتمل ابدا بمجرد القراءة ، وانما يكتمل ويكتمل ويكتمل على مستويات عديدة حين يلتئم شمل اجتماعى واسع يعيد صنع ما خطه هو على الورق ، واعادة الصنع عملية يتعلم منها المؤلف قبل سواه .. وكم حلم هو بهذا التواصل الفذ مع الناس .. هذا التواصل الذى بذل جهودا مضنية معاكسة لطوفان التدهور العام لكى يخلقه** .. حين أخذ يجمع الاموال من هنا وهناك ، يدبـر ويقتصـد ويكتب مسلسلات تليفزيونية — لم يكن راضيا عنها تماما — ليبنى على قطعة أرض يملكها فى الاسماعيلية — مسقط راسه — ((**مسرح الاصـدقاء**)) كما اطـلق عليه وحلم به . **كان يدرك منذ حرب ٧٣ بصورة غامضة — ازدادت وضـوحا وعمقا فيما بعد — ان الوجود الطفيلى الاسود سوف يحدث آثارا تترية على الثقافة وخيل اليه ان مشروع نجاته هذا ممكن التحقيق .. وحين عجز عـن تحقيقه لاسباب كثيرة جدا .. قام بعملية اعادة خلق بل واستشراف فـذ للمصير المحتوم لهذا الوجود الطفيلى فقـذف الينا فى قمة ازمتـه بكرة لهب مشتعلة تحمل بذور انطفائها فيها .. وتقـدم فى لفـة تخلق المسرح خلقـا ماساة السقوط فى جنبات عالم قبيح فى ((ارض لا تنبت الزهور)) .**

يقول المؤرخ والعالم المسرحى الفرنسى ((جان دوفينيو)) ان من سمات الاعمال الكبيرة أن تثير اسقاطات مختلفة فيما بينها ، وأن تستدعى تأويلات لا نهاية لها ..)) (*) .

وهـكذا كان مسرح محمـود ديـاب كله . تلك الفضـيلة التى اخذت تجد تكثيفا وتركيزا بالفن فى قلب أزمته وعقب اخفاقه فى بناء مسرحه الخاص الذى حاضرته لا فحسب عقبات البيروقراطية وانما أيضا انغماس الجمهور بصورة متزايدة فى طاحونة الانفتاح ومتطلباته وخاصة فى مدينتـه التى كان احساسه بوجود الحدود الاسرائيلية قريبة منها للغاية يولد لديه تداعيـات ماساوية ويخلق رؤية غارقة فى الكابوسية والتشاؤم .. وكثيرا ما قال لى فى

(*) جان دوفينيو — ترجمة : حافظ الجمالى
سوسيولوجيـة المسرح ..ص ٢٧.

محادثات تليفونية منقطعة « ان اليهود يبنـــون مســـتوطناتهم فى الاسماعيلية فكيف سيكون بوسعى أن أقيم مسرحى .. ؟ **كانت المعرفة المسبقة عن طريق الحدس واللمس تجعله قادرا على استشراف صورة الدمار الشامل المحدق .. والذى تبدى فى بناء عالمــه كله بعد هذه المرحـــلة ضرورة ملحة فضـــلا عن المأساوية الكامنة فيه .**

عندما بدأت مباحثات الكيلو ١٠١ سنة ١٩٧٣ وكان منغمسا فى كتابة مسرحيته « **رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسالة الحرب والســـلام** » قال « **هـــا قد بـــدا البيع وسوف تستلم امريكا كل شىء عن قـــريب ..** » كان حدسه .. بالرغم من الروح التحريضية التى تشبعت بها تميرة ـــ ينطلق ويتأسس من الهزلى المفرط الى المأساوى الشامل وبين الطرفين نشأت هذه الامكانية الفنية للامســاك بجماليـــات خاصة للدمار بـــدت اوضح ما يكون فى « **ارض لا تنبت الزهور** » كما سيتضح فيما بعـــد .

فهل كشف له المرض باترى عن خبايا ما يحمـــله الضمير الجمعى من اشواق وما يختزنه من أساطير وحواديت مطمورة حول العلاقة القديمة بـــين أطراف الصراع الآنى ـــ العرب والاسرائيليين .. فمن قتل من فى الحواديت الدينية .. ومن اعتدى على تراث الآخر .. ومن تلقى الرسالة .. ومن ومن .. لكنه قبل ذلك كله كان ينطلق واقعيا من نقطة صغيرة جدا وملموسة للغاية هى ثغرة الدفرسوار ثم مباحثات الكيلو ١٠١ وأخذ يستشرف عبرهما صورة الدمار الشامل ..

سوف يكون بوسعنا ـــ لو أحسنا اكتشاف هذه العلاقة المعقدة بـــين الواقع كما رآه وكما أعاد تركيبه فى حالة صـــدام ـــ أن نجيب على ســـؤال جوهرى بالنسبة لعالمه **كيف دخل محمود ديـــاب بطريقته الخاصة ، بجنونه الروحى الى صلب النسيج الحى للتجربة العامة بمحركاتها وسماتها الرئيسية وقواها التى تستعصى على التجريد للمتامل العادى وفعل ذلك وهو فى قمـــة ازمته ؟** واستطاع ـــ وهو فى قلب الازمة ـــ أن يستبعد التجـــار والسماسرة والمرتشين الذين امتلأت بهم « **بـــاب الفتوح** » .. ليخلص بصورة عبقرية جوهر اللعبة العامة التى أدارت بها الطبقة الحاكمة دولاب حركتهـــا كله فى اتجاه أمريكا واسرائيل اى : التضليل .. فيقدم لنا فنانا وجاسوسا حرفتـــه القماش والاصباغ وتضليل الملوك والملكات . وكان هو نفسه موغلا فى الحلم بطريقة عضوية بحتة .. كان موغلا فى الانفصـــال .. وهناك من هذا الانفصـــال أدرك عملية التزوير الشاملة .. هنا وهناك .. هناك حلم قومى كاذب ..

وهنا سلام كاذب .. هناك صورة محكمة للحلم .. وهنا صورة محكمة للسلام .. وفى الحالتين كان « بن الحكم » المصور يلعب ذات اللعبة ..

ادرك أيضا مسألة الاستعصاء الكلى للسلام ، واستحالة استقراره ، **وبوسعنا ان نقول بثقة انه استشرف فى اخر عام ٧٩ وبصورة ثاقبة ما حدث بعد ذلك فى لبنان ..** كانت صورة الارتطام التى خلقتها حالته الروحية تجد تداعياتها المتسقة للغاية فى هذا العالم الوحشى القبيح القائم على استقرار مصطنع وعلى اللعب فى الاساس ..

لم يكن فى « **ارض لا تنبت الزهور** » يقوم فحسب بخلق واقع آخر .. وهميا بديلا عن قبح وفوضى الواقع الفعلى .

طالما وقف **دياب** على شرفته وبصق على الشارع وهو يسأل الناس الستم جبناء .. كيف تتحملون كل هذا . ؟ »

ملأته الرؤى والتمزقات .. واستحضر الاشواق المتناثرة واطراف الفوضى العميقة .. ليكون الدمار الذاتى الذى الحقه بنفسه موازيا تماما لانتحار « الزباء » التى كان بوسعه وببساطة أن يخط لها مصيرا آخر .

وسوف يكون مفيدا أن نسعى فى مناقشتنا لهذه المأساة للاجابة على سؤال مركزى .. مركزى لا دراميا فحسب وانما قوميا ووطنيا .. بل وانسانيا كذلك ..

هذا السؤال هو : هل كان اختياره لمصير « الزباء » مجرد التزام حرفى بوقائع الاسطورة العربية كما تناقلها الرواة ؟ ان اجابتنا سوف تقول الكثير لو تأملنا هذه المقتطفات من مذكراته المشوشة — وقد عجزت حتى الآن عن استخلاص أشياء محددة ومتكاملة منها ولابد من اخضاعها لعمل علمى دءوب ومتصل حتى نفك رموزها ونقرأها قراءة صحيحة .

يكتب دياب :

« **ان الله يكره بائعى اوطانهم لانهم يبيعون الله ..** »

ثم يتبعها فى الصفحة ذاتها .. « **لن نكون قادرين على تغيير وجه الحياة من حولنا الا اذا بدانا بتغيير انفسنا .. انى اكره الانسان الذى يقول نعم وهو بقلبه يقول لا ..** »

ثم يخط فى الورقة ذاتها « **تساؤلات لا تكاد تظهر حتى تموت ..** »

كان ايضا يدرك فى قمة ازمته تلك الحاجة الملحة الى التغيير .. الحاجة الى الفعالية فهو واحد من مسرحيين قلائل عرفوا بصورة حاسمة كيف ان ان المجتمع يضع فيما يمثله المندوبين عنه على خشبة المسرح - صورته للمستقبل .. يضع اشواقه ، يضع بعض قدرات المارد الذى يختزنه فى داخله ويسعى للخروج لاجراء التغيير ، وحين يخيل للمؤلف انه قد امسك بخيط ما للتطابق بين المجتمع الذى ينقده او يعيشه وبين مسرحه ، وحين يظن انه قد امسك بكل اطراف هذه اللعبة فانها سرعان ما تتجاوزه فى دوامة الحياة الفنية التى تتخلق على المسرح .. ولعل نموذج « جالاتيا » تمثال المراة التى سعى الفنان اليونانى الى انسنته وانطاقه يكون نموذجا دالا للغاية هنا .. فهى تخرج الى الحياة تحب وتحلم وتعيش حياتها الخاصة وتكشف للفنان عن أشواق ورؤى لم يكن قد كشف عنها لنفسه من قبل .. وهذا هو ما يحدث لدى **محمود دياب** .. حين تتكشف التماثيل عن باشوات وكبار ملاك فى « **اهل الكهف** » وحين يمتزج الواقع بالاسطورة وحواديت الرواه بالحياة المعاشة فى « **ارض لا تنبت الزهور** » حيث تتجلى القدرة على النبوءة .. ويصبح الوجود الصهيونى القبيح حالا ومهيمنا . تنتهى أهل الكهف بأن تضعنا على حافة الصدام من جديد .. الصدام الذى لم نكن نعرف شيئا عن تصاعده ومصيره فى تميرة : ولكننا عرفنا بشكل جيد أطرافه .. الفلاحون الذين قدموا ابنهم شهيدا فى الحرب فى الوقت الذى تسلط فيه المالك الكبير بعقد مزور لكى يستولى على أرضه فحملوا فؤوسهم للدفاع عنها .. كان الصدام فى **تميره** يفتح آفاقا جديدة تمثلها ودعا اليها فى « **باب الفتوح** » حتى ليبدو خروج التماثيل الى الحياة خروجا مقرونا بالموت .. الموت الفعلى الذى كانت قد بلغته التماثيل بجمودها ، والموت المحدق الذى يدعو اليه الشاب الجاد الذى أخذ يقود الناس لحصار التماثيل واعادتها الى مكانها وهو يشرح لهم ما تمثله من تهديد للحياة . حين طلبت الى الصديق محمود دياب باسم مكتب الكتاب والفنانين فى حزب التجمع أن يوافق على انتاج مسرحية « **أهل الكهف** » .. قال لى الا ترين انها تنتمى الى تاريخ الأدب .. افضل ان اكتب لكم شيئا جديدا .. وكان قد كتب أهل الكهف بتكليف من جمعية مسرحية صغيرة شاركت معه ومع عدد من المسرحيين فى تأسيسها هى « المركز المصرى للدراسات والتجارب المسرحية » . واصدرت اجهزة الامن قرارا بحلها بعد أحداث يناير ١٩٧٧ .. وكان حلها هذا من بين الاسباب التى آلمته الما عظيما .

كان يعنى بتاريخ الادب أن ما تنبأ به فى « **اهل الكهف** » على المستوى الواقعى أصبح حقيقة سافرة .. وان عنصر الكوميديا فى عمله القصير هذا سوف يصبح باليا .. ويفقد مع شروط الواقع الجديد قدرته ، خاصة بعد أن استولت الثورة المضادة على مواقع قيادية وأخذت تدفع بمصر فى اتجاه اسرائيل والامبريالية الامريكية من جهة وفى اتجاه الملكية الخاصة والنشاط الطفيلى من جهة أخرى .

وحين ساله الناقد ((**نبيل فرج**)) عن العلاقة بين مسرحيته ومسرحية توفيق الحكيم المسماة ((**باهل الكهف**)) ايضا قال ((ناقش توفيق الحكيم فى مسرحيته قضية فكرية مجردة تتعلق بالزمن والخلود وما شابه ذلك ، أما مسرحيتى فتناقش قضية أخرى تتعلق فى المفهوم النهائى للمسرحية ــ بامكانية هدم السد العالى فى بلادنا بسبب تغير المهندس المسئول ، أو تغير الافكار عن المهندس نفسه . ببساطة لا علاقة لمسرحيتى بمرحية توفيق الحكيم الا فيما يتعلق بالاسم ، ولذلك فقد أسميت مسرحيتى ((**اهل الكهف ٧٤**)) . **كان محمود دياب وهو يصف ((اهل الكهف ٧٤)) بانهــا تنتمى الى تاريخ الادب سنة ٧٧ يظن أن التوتر الاجتماعى ــ الاقتصادى ــ السياسى المتشابك الذى عبرت عنه بطريقة مركزة قد وجد حلا نهائيا فى انتصار الثورة المضادة .. ولكن سرعان ما قدم له الحاضر براهين جديدة تؤكد ان الصراع لم يتوقف ، وان التوتر قد ازداد على العكس ــ حدة وبروزا ، وان ((أهل الكهف ٧٤)) سوف تظل عملا مضارعا بقوة ، وقد تنشأ اسئلة مشابهة لسؤاله حول انتمائها للتاريخ فقط حين تنتصر قوى الثورة** .. وحينئذ سوف يكون على المخرج الذى يتناولها أن يبحث فيها عن مناطق جديدة تماما لن يكون بوسع أحد الكشف عنها مسبقا .. تماما كما هو حالنا مع النصوص المسرحية التى تنتمى لزمان غير زماننا .. تطور ((أهل الكهف ٧٤)) الفكرة ــ الواقعة التى لاحت لنا كحالة فردية فى ((**تميره**)) حين ظهر الحاج ((**دسوقى**)) ليقدم ورقته المزورة .. ففى ((أهل الكهف ٧٤)) يظهر الكثيرون **ففى صلب عالم محمود دياب ثمة ظهور مفاجىء ، لعبة قاسية تنزل علينا .. من الزوبعة .. الى باب الفتوح الى تميرة الى اهل الكهف .. وهى سمة بارزة فى صميم بناء عالمه كله** .

***

نحن فى قصر لاحد الباشوات القدامى تحول الى مخزن للتحف والتماثيل يقف عليه حارس يحفظ التعليمات جيدا ، ويشرف على تنفيذ قرار حكومى يقضى باصلاح الكهرباء فى كل مخازن التماثيل فى المدينة .. وفجأة تدب الحياة فى تماثيل مخزنه ويستقيظ الباشوات القدامى يبحثون عن أملاكهم وثرواتهم ويتجمع الناس فيخرج من بينهم قائد يرشدهم فى الوقت الذى يدافع فيه رجل أطلق عليه المؤلف اسم كاف كاف ليساعد التماثيل على اجتياز اللحظة الصعبة فى الخروج الى الحياة .

تنم حالة الكشف والمواجهة عن قدرة على استشراف التمزقات التى تجرى فى الحياة الاجتماعية وتفعل فيها فعلها بل وتجردها وهى تستقطر الكوميديا من المواقف الصغيرة والتفجرات الكبيرة .

فحين كتب **دياب** هذه المسرحية القصيرة لم يكن الطوفان الرجعى قد اتضح بسفور ، وكانت سياسة الانفتاح الاقتصادى مازالت تحبو فى

حين امتصت حرب اكتوبر شبه الظافرة الكثير من عوامل الحدة والتوتر فى المزاج الجماهيرى فاستكانت الاشــكال الملموســة لعــام أو بعض عام بعــد الحــرب .

ينتقى المؤلف علاقة تقليدية طالما نشأت حولها الكوميديا فى عصرها الذهبى هى علاقة الخــادم بالسيد ليبثها بدرجة عالية من التركيز عناصر توتر جديدة تكشف وتتنبأ بالصراع الضارى بين الطبقات الذى كان محتدما وتمركز حول الجهود المضنية للعالم القديم والتماثيل ، لكى يستعيد القيادة ، ذلك العالم القديم الذى ظن حسان الموظف الطيب انه قــد ولى الى الابــد .. ويتضح لنا أنها مجرد اغفاءه لقوى الاقطــاع والراسماليــة الى حين .. اغفاءه طالت لكنها لم تبلغ حــد الموت ، بل ان موتها كان مشكوكا فيه فهى تطارد حسان ككابوس حتى قبل ان تصحو لكن احدهما لا يعرف لغة الآخر فاللغة التى سادت فى زمان النوم اختلفت تماما وهكذا يستخرج الكاتب من الصورة الواقعية للغاية التى تخلقت من الموقف الذى القى بشخصياته فيــه قدرات كوميدية عالية .. حيث يخلق الطرفان النقيضان حالة صدام (حتى فى الكلمات) . من حس ثاقب بالمفارقة لدى تجابهها ، ثم اختيار شخصيات من الناس العاديين لتتركز فيهم سمات ومعالم المنــاوءة ــ حتى بخرافاتهم وعاداتهم البالية :

يصرخ حســان :

« ولا هــا تعــدوا البــاب ده الاعلى جثتى .. » **فهو يعــرف بخبرة الحياة .. بالحدس وبالعمل الملموس ان هؤلاء الذين استيقظوا فجأة يبشرون بالخراب اى بالكارثة الاجتماعية المحدقة وهى التى كانت مازالت تعتمل بشكل غامض فى ضمير المجتمع .. حيث يستيقظ من السبات الطويل خصم التقدم الانسانى،خصم النهوض البشرى،خصم المساواة والملكية العامة ليشهر السلاح فى وجههما جميعا . ويبدا الاقتتال .. ان هذا الخصم الذى يمسح عن جسده وعينيه آثار نعاس عشرين عاما يجد نفسه فى مواجهة واقع جديد .. حيث الخادم ــ الذى كان تابعا فى الماضى ــ خصم ونــد فى الحاضر ..**

اراد المؤلف ان يقيم كرنفالا نسخر فيه معه مما اوشك أن يحل بنــا .. مما كان قابلا للسخرية حيث يبرز أمامنا فى حالة فعل أحمق .. نضحك منــه أو نزيحه جانبا فى مشهد كوميدى من نوع خاص حيث الطبقة التى تســترد السيادة مازالت مغمضة العينين تهرش رأسها وتنفض التــراب .. وهى تتسلى وتطلق لنزاعاتها الصغيرة العنان .. ذلك ان زمان اخفاقهــا النهائى لم يكن قــد حل .. ولم يكن احكام الدائرة عليها فى ذلك الحين واردا .

وحين تستفيق تماما .. حين تتجلى وهى تحمل بذرة الدمار الذاتى فى داخلها ينتقل بها الكاتب الى أرض المأساة .. حيث المصير المحتوم .. والدمار المحتوم حيث الدائرة المغلقة .. والى هناك .. الى تلك الارض التى تشى بكل شروط المأساوى « **ارض لا تنبت الزهور** » ينتقل « **محمود دياب** » الى المأساة الحافلة بكثافة الشعرى والتى أدرك بذكائه الثاقب أنها سوف تظل مقروءة لزمن طويل قبل أن تجد مسرحا وجمهورا .. وبنفس المقدرة العالية على الاستشراف رأى الخرابة المقفرة التى ينجرف اليها التيار العاتى للسلطة الملكية حيث يسعى الدمار بقوة فى الواقع ويزحف بنفس القوة على روحه فيستسلم لحالة عالية من الحساسية المقطرة ليستخلص ما فى احشاء هذا الواقع القبيح من قبح .. ويكتب ما يشبه الوصية .. قبل أن يغيب عنا طويلا فى المرض .. ثم يغيب نهائيا فى الموت .

الانهيار الأخير

« **ارض لا تنبت الزهور** » واحدة من المسرحيات العربية القليلة الكبيرة ، وطالما بحث النقاد ومؤرخوا المسرح عن الملامح الاصلية « لمأساة عربية » ولم يتوصلوا الى الكثير بعد قراءة عميقة فى طقوس الشيعة فى كربلاء فى ذكرى استشهاد الحسين بن على .. ثم قدم **الفريد فرج** فى « **الزير سالم** » اجابة محكمة ، وتلك هى الاجابة الثانية .. وبينهما تقف ثنائية **عبد الرحمن الشرقاوى** «**الحسين ثائرا**» ، «**الحسين شهيدا**» .

ثمة محاولات سردية كثيرة استخدمت ما فى التاريخ من وقائع كبرى واستعادت شخصياته ولكنها فشلت فى أن تثير هذا الصخب فى الحياة الاجتماعية ـ الثقافية أو أن تضع فى تاريخ المسرح العربى علامة ما ، وهى مسرحيات كثيرة للغاية .. مملة لم تجد أى عقبة فى ظل القهر العام بل شقت طريقها الى المسرح بيسر فائق واستندت الى معرفة بعضهم بأصول الحرفة دون النظرية الشاملة أو الاستيعاب المكثف لمعنى المأساة ودورها والكيفية التى تصبح عبرها معاصرة .

يقول **جورج لوكاش** :

«وحقيقة أن الصراع الشخصى الملموس الذى يعالج فى هذا المسرحيات ليس له أى بعد تاريخى واسع ، أى انه لا يقرر على نحو مباشر مصير الامم والطبقات ، لا تغير من هذه الحقيقة بأى شكل . والشىء المهم فى هذه المسرحيات هو أن الجوهر الاجتماعى الداخلى للصدام يجعل منه حدثا حاسما ، تاريخيا واجتماعيا ، وان ابطال هذه المسرحيات يملكون بداخلهم **ذلك المزيج من العاطفة الفردية ، والجوهر الاجتماعى** الذى يميز الافراد التاريخيين العالميين . ان غياب عنصرى الحياة الدراميين هذين معا هو الذى يجعل معظم المسرحيات البرجوازية ولسوء الطالع ، معظم

المسرحيات البروليتارية تافهة ومملة ولا تثير الاهتمام بدرجة كبيرة ..» *

نحن بصدد عالم يتبلور انهياره الوشيك فى شخصية مركزية هى زينب الزباء ملكة تدمر .. فهى تعد لعرسها مع جذيمة الابرص ملك الحيرة الذى قتل اباها .. واستدرجته بالالاعيب الى قصرها لتقتله . تنجح « الزباء » فى الثار لابيها بقتل قاتله وحين تفرغ من مهمة الانتقام تفتح الباب واسعا لاعداء تدمر يمثلهم الوزير « قصير بن سعيد » الذى ينتهى به الامر الى فتح أبوابها لجيوش الحيرة وملكها للانتقام من تدمر ومن الزباء ملكتها .

عالم تدمر متآكل خاو قبيح وعقيم .. الزباء عاجزة عن الحب .. تشحذ روحها لاتقان طقوس القتل الدموى لا الحرب التحريرية ، والفارق هنا جوهرى ودقيق أنه الزباء التى تنفرد وحدها بالتقرير لا تستمع الى قائد جيشها لا نصيحة ولا مشورة وتدير عجلة انتقامها لابيها كأنها لعبة بل أنها تغرط فى استخدام هذا التعبير .. اللعب والالاعيب . والتآكل قائم فى العالمين المتصارعين حتى الموت حيث يستعصى الانسجام .

« ان اتجاه الخلق الخيالى يميل الى الواقع من اجل اكتشاف مناطق جديدة من التجربة .. » ** .

تلك المنطقة التى يكتشفها دياب هى أفول العالمين وهو يقودنا عبر ذرى هذا الافول ودونما تعرجات الى الخلاصة الاساسيه لمسرحيته التى قام الحدث المركزى فيها على خطيئة اصلية فاستعصى السلام واستعصى التناغم وحلت الخديعة والالاعيب محل التحرير والتحرر .. فعلى الجبهتين المتعاديتين موت وخراب ودمار وعزلة كاملة عن الناس يقول جذيمة للزباء وهو ينتظر طقوس قتله :

« أنا وأنت نقف على ارض واحدة هى أرض بلا أخلاق .. » ***

فشعب تدمر بائس ضيقت عليه نزوات الملكة الخناق فى سبيل ثأر أبيها دون مشورته ، وشعب الحيرة هو جماعة من التجار وعليه القوم الذين يتآمرون حتى يفتحوا تدمر لتجارتهم .. أما هذا القطاع الغالب والبائس من الناس فلا يدخل فى حساب أحد . نحن لا نجد هنا أو هناك جماهير تهب لمساندة الملكة أو حمايتها من اعدائها واعداء تدمر .. ان الجماهير التى توافدت مجتمعة الى أبواب القصر القديم لمساندة حسان فى « **اهل الكهف** » أو تلك التى حملت فى قلبها وعقلها كتاب أسامة بن

---

* جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ص ١٤١ ترجمة الدكتور صالح جواد العظم بغداد ٧٦

** دومينيو ــ المصدر السابق ص ٦٩

*** مسرحية أرض لا تنبت الزهور ــ محمود دياب ــ مجلة المسرح العدد الثالث نوفمبر ٧٩ ، ص ٩٨ .

يعقوب دليلا للثورة فى ((**بـــاب الفتـــوح**)) تغيب تماما عن هـــذا الصراع الملوكى الذى يستمد قدريته من شمولية الصورة المعروضة لمصير الطبقات المنهـــارة على الجانبين (مصر واسرائيل ـــ الحكام العـــرب واسرائيل ـــ الحكام العرب والامبريالية العالمية .. الخ) انه الغياب المحسوب الـــذى يفتح الباب للمأساوى ويغلقه على الملحمى ـــ البطولى لان الافول العام ، الافول الذى لا مفر منه هو عملية تاريخية دفعتها مخيلة الكاتب الى نهايتهـــا القصوى فولدت المأساة .. انه الغياب الذى يجعل تسلط النزوات والرؤى ... والجنوح المجنون للعب والمغامرة لدى الزباء المنتقمة جزءا لا يتجزأ من الشروط الاجتماعية لسقوطها .. فالزباء وحيدة برضاها .. باختيارها .. معزولة فى الانتقام .. وقد انتصرت مؤقتا ولكنه انتصـــار جزئى مشروط باستكمال لعبتها فى فتح الباب على مصراعيه للاعداء .. معزولة فى الخيال الاسود الذى أججه موت أبيهـــا غيلة .

لم يكن مقتل جذيمة عملا جميلا ولم يلبســه الكاتب صورة العدل الالهى .. بل يكتسب العنف الدموى الطقوسى فى تنفيذه معنى أشـــمل كثيرا من الانتقام العادل لقتل سابق خسيس .. انه قرين الانحدار والتردى ، قرين التآمر والفوضى الروحية والقبح والثعابين التى يمتلىء بها العمل وتمتد دلالتها لتستشرف التدهور العام على نحو فريد .

القبح هنا وهناك .. النصر الجزئى هنا يسلم للخديعة ثمرتـــه .. والتجار هناك يحكمون العالم باسم الوطن .

يقول ((عمرو بن عدى)) ملك الحيرة وابن أخت جذيمة الذى قتلته الزباء ـــ يقول لكبير الحـــراس :

((أعرف من لقنك هذه الكلمات مثلما أعرف من جميع هؤلاء الناس . لقد ورثنا ملكا تأكل الفئران قوائمه وما أكثر ما فيه من فئران اذهب يا كبـــير الحراس فانا لا أشك فى أمانتك واخلاصك لمن تعمل لحسابه وتخضع لاوامره وهو ليس أنـــا ..))

هنا وهناك تركة قبيحة .. مكائد القصور وجشع التجار باسم الثار للملك القتيل وباسم صيانة المـــلك .

فتش تحت التـــاج

وهناك .. فى ((تدمـــر)) حيث كان قد تم نصر صغير ثمة حالة من الكلال العام .. حالة من الخواء .. رهط من الرجال الجوف العاجزين .

يقول نبهان العجوز وزير الزباء :

« .. انك تفتش تحت التاج عن انسان فلا تجد سوى ملك . اما انت اذا فتشت تحت ثياب وزير الملك — فلن تجد شيئا على الاطلاق (ويزيح طرف عباءته مفتشا عن نفسه) لا شىء .. لقد سرق نبهان .. (ويضحك ضحكة صغيرة ينهيها بتنهيدة) .. لقد عاش نبهان طويلا .. هذه هى الخلاصة .. » .

انها شيخوخة طبقة .. شيخوخة حكم باكمله انتهت الى الابد امكانية التحول من داخلها او داخله .. كان ذلك زمنا سعيدا انفض حين حلم اسامة بن يعقوب بامكانية التحول من داخلها فى « باب الفتوح ».. كانت الطبقة مازالت فى شبابها .. وفتوتها تصنع انتصارات كبيرة .. حقا كان العطن قد دب اليها بفعل التجار والشرطة واللغة القديمة الزائفة ولكنه لم يكن قد استشرى الى حد النهاية القصوى .. الى حد المأساة .

انتقمت الزباء .. واستسلمت لعزلة صنعتها بوعى .. انساقت الى قدر لا مفر منه بعيون مفتوحة .. ولكن القدر هنا من صنعها هى الزباء :

« اننى اعيش كما يتحتم على ان أعيش اصنع السراديب تحت الارض مهياة لهروبى — ابنى الدهاليز السرية افتش عن اقوى انواع السموم .. واقيم الاجراس للانذار افعل كل ما يجب ان يفعله ملك مذعور .. هذه هى حياتى التى بات على ان احياها يا زبيبة » * .

كان هذا حد ما وصل اليه حالها بعد أن فتحت ابواب المملكة بأمر مفرد منها لقصير بن سعيد وزير أعدائها ، وأرسلته مبعوثا يتحدث باسمها لدى سابور ملك الفرس .. وانعزلت عن قائد جيشها .

ويجتمع هذا القائد « زبداى » الذى لا يملك حلا ولا ربطا بل يكتفى باطاعة الملكة .

زبداى : المؤلم يا مولاتى .. اننا نصر على ان نجعل من الذئب خفيرا على حظيرة دجاجنا ** .

الزباء : لقد اردت بهذه الرحلة امتحانا اخيرا لصدقه وامانته فى خدمتنا .. وانا لا اراه ذئبا . بل على العكس اراه جديرا بثقتنا ..

زبداى : والى اى حد بلغت جدارته بثقة مولاتى ؟

الزباء : الى الحد الذى يؤهله لان يتولى أمورا فى مملكتى ..

---

* المصدر السابق ص ٩١

** المصدر السابق ص ٩٤

علينا ان نلاحظ هذا الانفراد المطلق من قبل الملكة بتقرير شؤون المملكة التى تدعوها « مملكتى » وليس « مملكتنا » أو « تدمـــر » .

ثم نأتى الى الانفجار الاخير « لزبداى » قائد الجيش العاجز بـدوره عن الفعل .. الذى يرفض كل سياسـات الملكة ونزواتها لكنه يعشقها ويطيع كل أوامرهـــا .

زبـــداى : (وقد أطلق العنان لحنقه المكتوم فلمـــاذا نغلق ابـــواب مدينتنا ، ونضيق الرزق على الناس . ولم لا نفتح الابواب على اتساعها ، ونكف عن كل ما هو حرص واحتياط .. ؟ ان عقلى ليعجـــز عن ملاحقـــة ما يجرى فى قصر مولاتى الملكة وفهم رموزه .. فأنا انسان عادى .. ولـــم أجرب أن أكون ملكا .. ولذلك فاننى لا افهمك .. ان تشـــبثك بقصير هذا لا يقل شذوذا واثارة للدهشة عن الدمار الذى تفرضينه على نفسك بتلك الصور المقيته (ويشير الى صورتى عمرو بن عدى) ان هذه الصور لتشعل فى نفسى ما يشعله قصير فيها من رغبة فى القتل .. اية متعـــة تجدينهـــا فى حصار عدوك لك فى صميم بيتك ؟ .. صدقينى يا مليكتى أنا لا أفهم .. أريد أن أفهم .. أيها الوزير العجوز .. لقد عشت فى هذا القصر ضعف عمرى فعلمنى أن أفهم ما يجرى فيه .. » .

لقد فتحت الزبـــاء أبواب تدمر لا فحسب لوزير عدوها بل انهـــــا احاطت نفسها بصور هذا العدو **والصور هنا هى معادل فذ لمجمـــل ثقـــافة وفنون الاعداء التى اجتاحت بلادنا فى السنوات الاخيرة واستشرف « دياب » فى هذا الملخص الدقيق مدى هيمنتها ونفاذ فعاليتها فى الوجدان العام .**

انه زمن الاجتياح بالتراضى .. اجتياح لعالم جعله العقم خاليا باردا وقاتما .. جعله العقم مؤهلا للموت الحتمى « للملكة » **ذلك ان حتمية مـــوت « الزباء » هنا ليست حتمية اسطورية مستمدة مما تناقله الرواه العـــرب عنها فحسب ، ولكنها حتمية بحكم الموت الكائن فى العالم الفوقى العـــالم الملوكى الذى ينخر السوس فى أعمق اعماقه** .. حيث يفعل الاعداء فعلهـــم ويلعبون لعبتهم فهى حين تفتح الباب للاعداء والطامعين تصنع قدرا موازيا للقدر الاسطورى ، قدرا تتردد اصداءه بقوة فى الواقع السياسى ـــ الاجتماعى للمرحلة التى يستمد مقومات فعلية عميقـــة من مدهـــا عبر الخيـــال ـــ الى نهايتها .. ذلك الخيال الذى كان قد بدأ رحلته بتصوير الزبـــاء الخارقـــة الجمال ذات المزاج الملول .. تنغمس فى اللعب حتى تقتل السأم .. وينقلب لعبها الى واقع مـــر تضع حدوده فى منتصف اللعبة حين تعد السم فى خاتمها وهى تتنبأ بحدس خاص ـــ يعطيـــه الكاتب شحنة خاصة للمرأة الانثى ـــ فيها تتنبأ بموتها اذ تمشى الى حتفها بوعى .. فهى تفعل تماما مثلمـــا يفعل خالقها ـــ ديـــاب تنفصل كلية عن الحاضر لتقول لنا من هذا البعد المأساوى

فى شخصيتها شيئا جوهريا للغاية عنه .. ذلك الشىء هــو حتفه .. أى حتفهـــا .

فقـــــدان البـــراءة

تقطع الزباء الطريق من الحاضر الى المستقبل وقد تسربلت بقـــوة عاتية .. قوة للفراغ والجدب اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ، لقـــد فقدت هذه الملكة العذراء — ويا للمفارقة — براءتها الى الابد .. فقدتهـــا فى تفردها العاصف وفى وحدتها وخواء قلبها وعجـزها عن التحول تقـــرل لقائـــد جيشها العاشق المسكين .

الزبـــاء : .. انـــت مســكين يا زبـــداى ، تعلقـــت بصـــبية حـــلوة ، واحبتك الصـــبية الحـــلوة ولكنها تركتك وتلاشـــت كما تتلاشى سحابة ، ولا أعلم أين ذهبت تلك التى ارتجف قلبها على الجواد .. » .

كان ذلك زمانا بعيدا .. هو زمان القدرة على العطاء ، القدرة على قهر الافول .. على جعل السحابة تصبح مطرا يروى الخرابة ..

ان السحابة تتلاشى حتى دونما اشارة الى امكانية المطر .. دونمـــا اشارة الى استعادة الحب الى استعادة الانسجام او التناغم .. لا فى روحها فحسب بل وفى عالمها كله .. انـــه ينقل المسألة الى مســـتوى العـــواطف الفردية العميقة تلك التى تحدث عنها لوكاش وهى ترتطم بصورة عبقريـــة بالجوهر الاجتماعى لعقم الطبقة وفشل اختياراتها .. سوف نتأمل هـــذا المقطع الطويل الذى يحمل أكثر من دلالة ويمكن تأويله أكثر من تأويل ويستمد قدرته الهائلة على التأثير من كل هذه الدلالات والتأويلات :

بعد أن ينفجر رفض زبداى ضد استخدام الملكة لوزير الاعداء تدعوه الزباء اليها .

الزبـــاء : (مناديـــة) **زبـــداى**

(زبـــداى يتـــوقف)

الزبـــاء : عـــد الـــى ..

(زبداى يعود الى الملكة ويقف أمامها صامتا)

الزبـــاء : (فى رقـــة) **ما الذى جعلك تصرخ اليوم ؟**

زبـــداى : استميحك عفـــوا عمـــا كان ..

الزبـــاء : هل اردت ان تعاقبنى ؟

زبـــداى : استغفر الله مولاتى ، ما خطر بخلدى شىء من هـــذا .

---

* المصـــدر الســـابق ص ٩٢

الزبـــاء : ولكنـــك اخفتنى

زبـــداى : افلت لسانى وخرجت عواطفى عن طوع ارادتى .

الزبـــاء : ما اشـــد جموح عواطفك .(سكتة ثم من الم) نحن تعســاء يا زبـــداى . انت وانـــا تعيســـان . وانا ابعد منك تعاسة . فانـــا اسبح فى مستنقع . ولم اعد احس بجسدى الغارق فى الطين . هل يضـــايقك ان تسمع شكوى الملـــكة . ؟

زبـــداى : (وقد بهر بلهجة الملكة) احب ان اكون الصديق لمـــولاتى الملكـــة .

الزبـــاء : كن صديقى اذن ولا تتخلى عنى ..

زبـــداى : انـــا .. اتـــخلى ؟

الزبـــاء : لا تثر على حبـــك لى .. فثورتك اليوم كان فيها سخط على هـــذا الحـــب .

زبـــداى : هو حب يطلب المستحيل يا مولاتى ..

الزبـــاء : ولكننى بحـــاجة اليـــه .

زبـــداى : انه شقاء لى يا مليكتى .

الزبـــاء : ساعدنى به قبل ان يموت .. انتشلنى من المستنقع .

زبـــداى : ليتنى استطيع .. دلينى كيف ؟

الزبـــاء : عاملنى كامراة .

زبـــداى : كيف ؟ .. كيف ؟

(الزباء تلقى برسالة سابور بغير مبالاة وتنهض واقفة بحركة هادئة . وتخلع التـــاج عن راسها فتريحه على كرســـيها .. ثم هى تنشر شعرها فى نعومة انثى .. وزبداى يتاملها كالحلم) .

الزبـــاء : (وهى تعبث بخصلة من شعرها) انا احب شعرى .. مـــا رايـــك فيـــه يا زبـــداى .

زبـــداى : (مسحورا) ساحرا يا مولاتى .. ساحر يـــا مولاتى .

الزبـــاء : كم قصيدة شعر كتبت عن شعر الزبـــاء كما تتصور ؟ ..

زبـــداى : الكثـــير ..

الزبـــاء : عنـــدما اعود الى نفسى ساخصص رجلا ليجمع كل ما كتب عن شعرى من قصائد . اتحب ان تلمسه يا زبداى (وتمد اليه خصلة منـــه ليلمسها) .

(زبداى لم يعد يحتمل فهو ينهار على ركبتيه عند قدميها ويمسك براحتيها يقبلهما ويمرغ وجهه فيهما واليدان مستسلمتان له) .

زبــداى : (وهو يقبل راحتى الزبــاء) **احبك يا مليكتى .. احبك .. احبينى .. احبينى** (الزبــاء ساهمة كأنمــا تنتظر رسالة ما من جسدها . ولكنها لا تتلق شيئا . فتسحب يديهــا من يــدى زبداى برفق ولكن بشعور بالتعاسة واليأس) .

الزبــاء : لا شىء .. لا شىء .. لا اشعر بشىء .. جســدى يرفض حلاوة شفتيك كنت اعلم ان هذا الشعر الساحر ليس على جسد امــراة . ولكنى اردت ان اجــر بـمعك . لنفتش سويا عن اميرتك القديمة ولنصــنع فرحــة لنــا كلينــا . فرحة المراة لم تعد من نصيبى . فى جسدى شيطان يأباها على .. الفشل نصيبى .. فانا مخلوقة فاشلة ملكة فاشــلة اتعست شعبها .. وامراة فاشلة اتعست نفسها واتعست الرجل الذى يحبها .. *

يتواكب عجزها عن اعطاء الحب وتلقيه مع عجزها عن اسعاد شعبها مع فتح الباب للاعداء .. ان زمان الانسجام القديم .. زمان رعشة القلب على الجواد قد ولى الى الابد ولا يمكن استعادته .. فقد بدأ التحلل ولابــد أن تنقضى دورته قبل ان تكون زبيبة اختها قادرة على أن تزرع الارض وردا ومحبة .. كانت البراءة فاعلة وحاضرة قبل الخطيئة الاصــلية .. القتــل غيلة .. كان الانسجام والتناغم والسلام ممكنا قبل أن يمتلأ العــالم قبحــا ووحشية وغــدرا واغتصــابا ودما .

ان افقاما لا يتفتح فى هذا النص للزمن الجديد لانه مشغول بالافول .. مشغول بالعقوبة التى يطلقها المجتمع والعالم على ملــكة وجدت فى نصرها الصغير لعبة .. فاخذت تلعبها حتى النهاية حتى العقم الشامل .

الحــــلم ــ الجنـــــين

على بعد الف ميــل من الشخصية التراجيدية تقف « زبيبــة » شقيقة الزباء وربيبتها وموضوع حلمها وثقتها .. تلك الام الصغيرة المرتقبة الطيبة الساذجة التى لا تملك من القوة ما تدافع به عن حلمها فى ان يصبح وليــدها المرتقب سعيدا هانىء البــال .

« افضل لابنى أن يكون زارعا فى حقل قمح وتفاح على أن يكون ملكا » . انها الطموح الازلى لسلام حقيقى .. سلام ينشأ من الانسجام والمحبة .. سلام يبقى فى الافق المنظور مستعصيا .. لــذا تبقى زبيبة هى الشخصية الوحيــدة المستقلة كليــة عن الزبــاء .. الشخصية الوحيــدة التى ترعى حلمهــا الخــاص فى الحيــنــاة العــادية وتنبــع اختيــاراتها لامــن الطاعة العمياء للملكة وانما من ذاتها انها تلك الامكانية البعيدة فى مستقبل غير

---

* المصــدر الســابق ص ٩٥

منظور بعد حيث ينسجم الملك مع شعبه ليصبح « زارعا فى حقل قمح وتفاح » حيث يتحقق الصفاء والانسجام .. ذلك الذى ولى من حياة الزباء وليست زبيبة مؤهلة بعد لفرضه على العالم .

ولو أن قوة ما ، شخصية ما من الشخصيات المحيطة بالزباء كانت مستقلة وقادرة على الحسم (زبيبة مستقلة ولكنها امكانية جنينية فحسب) لا تنقلنا من المأساوى الى الملحمى ، لكان ضروريا على الكاتب أن يغير مسار وخطة الصراع في عمله ، ولكان باستطاعة الزباء حينئذ أن تنجو من القتل بصرف النظر عن المصير الاسطورى ، ولكانت المجابهة بينها وبين الاعداء قد اتخذت مسارا آخر ملحميا تنفتح فيه آفاق النصر لقوى الحق الجديدة .. لقوى الخلاص من الخطيئة الاولى مرة والى الابد .

يقول جذيمة الوضاع قاتل الاب وهو يستسلم للموت .

« لم يعد للزمن معنى .. لقد أصبحت خارجه » ذلك أن سقوط البطل المأساوى يخرجه ماديا من الزمن .. وان الخروج التاريخى من الفعل الذى تقول به الانظمة العربية القبلية الراسمالية ــ الاقطاعية الهجين فى مواجهة اسرائيل والامبريالية او بحجة مواجهة اسرائيل والامبريالية لهو خروج من الزمن .. انه موت .. فما هذا التعبير لجذيمة الا اقرارا ضمنيا لحقيقة مسرحية وتاريخية كبرى تخص المأساة كجنس مسرحى ، وتخص خروجها بهذه الصورة فى الواقع العربى والعالمى حيث الموت هو الحقيقة الفعلية لقوى التخلف ولكل من اسرائيل وحماتها الامبرياليين معا رغم هذه الهيمنة الشكلية والقوة المسلحة الضخمة وقدرة الدمار الشامل .

طريق آخر الى الملحمة

ان المأساوى هنا يخلو من البطولى .. يخلو من الملحمى فالبطل المأساوى (الزباء) يمشى الى مصيره وهو يعرف أن بامكانه تجنبه على المستوى الشخصى (كانت الزباء تستطيع أن تهرب عبر السراديب والاجراس والحراس) .

ومازالت زبيبة عاجزة عن تمثيل هذا العالم الناشىء الجديد . مازالت حلما رضيعا هشا .. هو ومض الجمال المنسجم المنشود لا الجمال الميت .. هو قوة الجمال الذى يخرج من القبح .. قوة الناس العاديين وقد تجسد حلمهم من الرضيع .. أحلامهم البعيدة وهى قيد التحقيق فى خطوتها الاولى الى الحياة . ان حلم زبيبة بدوره ذلك الحلم الذى لم يرتبط بطلب الثأر والانتقام يظل قابلا للتأويل على أكثر من مستوى لا فحسب لان **الحس التاريخى لدى دياب يجعله قادرا على الوعى بالزمن الحاضر كتاريخ حتى ولو كان هذا زمن الموت والافول فانه لابد ان يخلق نقيضا له ، هذا النقيض يظل فى التراجيديا**

رافدا ثانويا ، قناه فرعية تتدفق مياهها الى عكس الاتجـاه الرئيسى للزمن التراجيدى حيث تتخلق بؤرة صغيرة للصدام بين الافول والنهوض تستنهض فى الضمير الجمعى شوقه العارم لعالم جديد ينشده ويسعى اليه وهو يرقب المصير المأساوى للطبقة ـ الملكة بانتصاراتها الصغيرة ، بجمالها الشـكلى الآسر ، بهزائمها الكبيرة .

وما كان باستطاعة دياب ان يكتب بعد ما عاشه فى الواقع الفعلى من توجه الى اسرائيل والامبريالية العـالمية ((باب فتوح)) اخرى ، ففى بـاب الفتوح كان الأمل مازال معقودا على امكانية اقتناع النـاصر المنتصر صلاح الدين بما فى الكتاب ذلك الكتاب الذى حمله اسامة بين يعقوب قادما من ارض الهزيمة فى الاندلس ليسلمه للقائد المنتصر فى بيت المقدس .. كان انتصـار الطبقة مازال ممكنا . كان وهجها الداخلى مازال متأججا .. اما وقـد فتحت الطريق الرئيسى الى الهزيمة .. اما وقد انطفأ الوهج وآل القتال البورجوازى الى نهايته لينغمس فى الألاعيب والحيل واظهار الشـطارة فى التعامل مـع العدو .. بل والتسليم العلنى والضمنى له .. فان ((الزبـاء)) تصبح ضرورة ويصبح حبسها بدءا ذى بـدء فى اطار الحكمة التى بدأ بها المسرحيـة ضرورة اخـرى .

((ان ارضـا تـروى بالحقـد ، لا تنبـت فيهـا زهـرة حب))

فثمة استحالة للسلام المفروض الوهمى والشكلى .. وها هم جنود عمرو بن عـدى يحتلون تدمر ، وها هى عوامل الفناء الذاتى والخارجى للقوة المهيمنة تفعل فعلها ويستحيل الخلاص منها .. ولو أن ديـاب جعل الزبـاء تدافع عن نفسـها وتدخل فى القتال وتستثمر قوة جيشها المؤهل للحرب دون حرب لخلق عالمـا مزورا مجافيا كلية لطبيعة الواقع الذى التجأ اليه خياله ليدفعه الى نهايته .. ولحقيقة المرحلة التى انبثق عنها واستخلص من قانونها نبوءته حيث تستحيل فيها البطولة .. ولا يخرج من أحشائها أبدا ما هو ملحمى .. ان النهاية الاسطورية تصبح فى الواقع الجديد الذى قدم دياب فى اطاره الزبـاء ملكة تدمر ضرورة عصرية تعبر عن رفض الضمير الوطنى والقومى الجمعى لان لينجو من العقاب هؤلاء الذين أسلموه للأعداء بل وأكثر من ذلك .. يجردهم من البطـولة .

فريـدة النقـاش

شعر

والأشجار تولد أيضًا واقفة ..

وصفى صادق

فى البدء ..
كان .. جريمة تزوير للأرض وللانسان .
وحريقا يشوى العالم حيا ..
تحت ثياب الازمان .
كان .. وباء سريا ..
ينخر فى رئة الأرض .
ويدا مسمومة ..
تزرع فى كل مكان ..
اشواك الاسطورة والبهتان .

***

يالص الأرض المختار .
يا أصل الشرر ، واصل النار .
يا قاتل اطفال مدينتنا ..
الا طفلا ..
يتخلق فى بطن النيران .
يخرج من شرنقة الازمان .
: الملك لك الآن .
والسيف لك الآن .
وحصانة رب ..
وصداقة شيطان .
سيفك فوق الرقبة .
لكن رقبتى ..

صــــــخر صـــوان .

ســـيفك فـــوق دمـــائى ..

لكـــــن دمـــائى ..

ريــح .. ورعــود .. وبحــار .

مـــن بعـــد ســـــتقتل .. ؟

فلتشـــهر ســيفك فى وجــه جيــوشى .

فجيـــــوشى :

البرعـــم فى الأزهـــــار .

والســـحب الجبــلى بالأمطـــار .

والبســـــمة فى وجــه الأطفـــال .

والحنطــــــة فى كـــف الأرض .

ســـيفك .. وجيـــوشى :

حــــلم الشـــاعر ..

أن تبــزغ شـــمس ثانيـــة من كفـــن الأرض .

واللبـــن الســـارى ..

من ثـــدى الأم الجــوعى للطفـــل الغض .

وشـــجيرة زيتـــون صــــامدة ..

فى بيـــــت متهـــدم .

ويمامـــــة فى العشـــــ المتفحـــم .

تحضــــن تحــت جناحيهـــا الأفـــراح .

* * *

ســــيفك : نعشـــك ..

مـــا دامـــت فى الأرض ..

رئــــة واحــــدة ..

فى صــــدر فلســـطينى ..

تتنفس بالحـــلم الأبـــدى .

ما دام هنالك فى المنفى .. وعلى الأنقاض .
انسان يتدفق بالماء الحى .
انسانان ..
وصرخة طفل يولد فى ليل مخيم .
يولد فى ليل الأصفاد .
(صرخته أعلى من قهقهة
المدفع فى الأجساد)
ممزوجا دمه ..
بحليب دماء الآباء .
وسماء عظام الاجداد .
وبآخر كلمات تتلألأ فى بسمات الشهداء .
ممزوجا دمه ..
بالأنخاب العربية .
وعلى شرف تضحيته المنسية .
صرخة طفل يولد فى ليل الأصفاد ..
يخط على كراسته البيضاء .
بأصابعه القابضة على جمر الوعد .
وعلى جوهرة الحلم .
أحرفه الأولى :
« لن تقدر يا تنين العصر ..
على تكفين الحلم الذائب .
فى دم انسان
أغلاق عيون الجرح الشاخص
للأزمان »
يا قاتل أطفال مدينتنا ..
الا طفلا ..
يتخلق فى بطن النيران .
يخرج من شرنقة الأزمان .

إشراقات

عبد الفتاح شهاب الدين

١ – الوحى

وجهك يأتينى فى الليل ملاكا

ينزل فى صدرى

ويقول : اقرا

– ما كنت بقارىء

: اقرا

– لم اقرا يوما

: اقرأ ..

نقرأت

(حساء .. بهاء والوجه اللألاء

مادمت أحب فماذا تعنى الاسماء ؟)

* * *

ونزلت من الجبل الليلى

لاحكى فى الصبح النضى

حكاية وجهك للاصحاب

قالوا :

انا لا نلمح من تسماتك غير جنون

لا نسمع من كلماتك الا قولا مأفون

لا نعرف من شطحاتك الا الهون

فلتنته القول والا ...

– كلا ...

ذا ليس يكون

* * *

فى الغـــار القـــلبى رأيتـــك (كنت ترصين الزهر)
وفى الميـــــــــدان
كـــان النـــاس حواليــــــك
فرحـــــــت اليـــــــك
تمتمـــــت تعـــاويذ الطـــاعة
واقمـــت طقـــوس الكلمـــــــات
توضـــــــأت ... تضـــــــوأت
تكلمـــــت ... فقـــلت
(النـــاس كثيرون وقلبك واحـــد النـــاس يزلـــون ..
وعـــابد الى أتوحـــد فيـــك وأتوقـــد حتى أصـــاعد)

* * *

بـــين شـــعاب المـــدن الضـــوئية ســـرت
الـــم النـــاس .. وادعـــو .. يتعضـــــون
وفى (المتـــــرو)
كـــان الجـــو كئيـــــــة
والشمــــس تنـــام عـــلى الشـــباك
فنـــــاديت : أحبــــــك ..
لـــم يلتفتـــــوا لـــى

* * *

عـــدت الـــى البيـــت النجمـــى أصـــلى
وجهـــك كـــان كظـــــلى
تبتـــلت اليـــــه : أرحـــــمنى ...
ان القـــوم اشـــتبهوا فاشـــتبكوا
قـــــــال :
(حبـــــى للبحـــــر ... وللشـــجر
ونورى للمنتسبين الى وزيتـــونى للنهـــريين
وعنـــــبى من فـــاض الـــى أفيـــض اليـــــه
واشـــــــرق فيـــــه
ومـــن أعـــــرض فغنـــــى قـــــلبى)

٢ ـ الخـروج

(آذنتنـــى المواعيـــدا بالبـــوح
نمـت ، وايقظـت طائـفتى
وحـين الصـــباح
خرجت ، وخلفت أدعيتى فى الفراش
كانـوا على البـاب .. ينتظـرون
وفى كل كف كتـاب من السـلطة العـادلة
وفـوق سـواد الملابس اوسـمة للـولاء ،
ناديـت وجهـــك
كـان جميـــلا جليـــلا
فاغشـاهم اذ قـرأت بكيـت
(لئـن يبعـدوا القـلب عنـك
فانـك لا يحتـويك المكـان)

* * *

جويـت الـى صـاحبى ـ الحـلم
كان عـلى بابـه فى انتظـارى
وفى وجنتيـه التهـاب الفـرح ،
جهـــزت لى التمـــائم
ناقـة البـــدء ، ولـــه
ودليـلا لكيـلا تعترينـا صـحارى الصـحف ،
جانبى كان ممتلـئا بالتفـــاؤل
وجهـى علتـــه المســـرة
وحـين افـاق الجميـع . انتبهنـــا
كانـوا يجوســـون فى اثــرنا
كان ـ ثمـة ـ غـار من الشـــوك
رحنـا اليـه ـ يغلفـه عنكبـوت الـرؤى
وكان الحمـام يبيض البـــراءة
قـال : اخـــافة
فقلت : اعتصـــم
ثم رتـلت من سـورة القـلب آيـة

(همـو يغفلون .. وأنت تهيم
هنيئا لك الآن والصاحب)

* * *

لم يكن من طعام
سوى كسرة الوعد
قاسمته ، واتجهنا
كانت جموع من الصبية الحافية
تموج وتشدو
فى نبرة يعتريها البكاء
نزلت اليهم .. وأوصيتهم بالقراءة ..
من سورة الحزن آية
(لكم مهرجان يجيىء ،
فان كنتم الآن فى مهمة
فلن يستقر الجفاء .. وسوف تقوم الولاية)

* * *

دخلت مدينتك النائية
وناديت : ياقوم .. انى أنا ...
فقالوا : ونحن ...
جلسنا نشارك بعضا
ملابسنا .. خبزنا .. والفراش
وقمنا نقيم المحافل
للشعر والخيل والغناء
وكنا نعلق وجهك فى حلية نرتديها بأعناقنا
صارت البيد شمسا
والشمس سنبلة
والسنابل عيدا
فأوقدنا للسمر
وقلنا الاناشيدا .. كانت بلون اللهيب
(الى وجهك المستفيض نفيض
ونرفع رؤسنا فى اتجاه المدن
فوجهك ليس يهون
وليس يغيض)

كابوس
أغنية فلسطينية

نشات المصرى

هنـــاك .. عنـــد حافـــة الشـــفق
.. فى الارض .. فى البحـــار .. فى مراتـــع القـــلق
ســـال دمـــى
اشفقت الريـــاح فاحتـــوته فى احضانها المثقوبة
وفـــوق أوجـــه المـــدائن العجيبـــة
القتـــه حيثمـــا اتفـــق
ســـال دمـــى
وأنضـــجته الشـــمس فى الظـــهيرة
والغـــرباء يحتســـون
والاصـــدقاء يســـمرون

* * *

الشـــرفات خاويـــة
.. أو هـــاوية
.. والمتفرجـــون أدمنـــوا المشـــاهدة
هـــم يأكلـــون يؤكلـــون
يلعنـــون يلعنـــون
والغـــد فى عيـــون الانتحـــار للـــذين يقـــراون
لا يقـــرأون النـــار قبـــل قضـــبة الحـــريق
لا يقـــرأون المـــوج قبـــل شـــهقة الغـــريق

* * *

ويرتضـــى الرجـــال النـــوم عنـــد الاقتضـــاء
وأنـــت يـــا زهـــورى الســـوداء
القـــاك فى موســـمك الطـــويل
غـــازلت لونـــك الجميـــل
حتـــى يحـــين آخـــر الحـــداد

موشح هيت لك

جمال الأقصرى

عـن لـى الفـلك ما أضـاء الحـلك

وجهها ان بـدا
حبـة من نـدى
قلـت : رد الصـدى

سار ثم سلك من هنـا سبقك

سرت فى اثرها
ما لحقت بهـا
صحت وهى الهـا

واستدارت ملك ضحكت هيت لك

لأن غصنى وإورق
من كميت تعتق

واهن قد هلك قط ما ماطلك

أو تدرى به
ظامئا فاسقه
قطرة وانته

ان بغى وانتهك قبلة مامك

أمل دنقل .. أغنية للأبد

جمال راغب الدربالى

اخفض جنـــاحك واكتـــفِ
يا طـير قـد عبـر الزمـان الى الزمـان
ومشى الربيـع الى النهـود العـاريات كمـا تـرى
والتـف بالكاسـات فى مـدن القيـان
وغـدت جميـع الاغنيـات مطالعـا لا تنتهى
الا بقبر كـم يعـانق من عشـق
قالـت لنـا ..
بعض الطيـور العابرات بـأن هـارون أمتشـق
سـيفا فـآوى الـف فهـد خـائف
ومشـى يشـق
للـه دريـا من جمـاجم بعض نـاس طيبـين
فمـلاءة أولـى على التـاريخ ـ طـوبى ـ من يـرث ؟
ومـــلاءة اخـرى
على شـرف التقـاة السـابقين
ومـــلاءة ..
اخشـى على الطـير الغضـب
مادمـت تحيـا فى سـراديب العـرب
مادمت ضـاحكت الربيـع وصرت كاتبت الفرادس والشـهب
يـا كنـت إحـلى
من عـلى شفتيه تنمـو زهـرة
يـا كنـت احـلى من كتـب

* * *

ما دمت اطفأت الحياة وغبت لكن لم تغب
لازال فى تعثر المدائن يا أمل
ناس وجوع واحتراقات وليل لم يكل
فانثر عظامك لست تملك غيرها
سوق المدائن ربما ..
عظم يقوم عود فل
ويعابث الارض التى قد انجبتك وربما
عشق جديد يكتمن
ويعود للطير الربيع
وتعود اسراب الحمام محلقات فى الفضا
ما كان بالأمس انقضى
ومشى وزال

* * *

يا حزن مصر ومرها
يا كلها
يا خير من وطأ المحال

* * *

يا بعض بعض الغائبين
يا بسمة الوطن التعلم
ان يدوس بغير وعى .. كل ثغر ياسمين

* * *

يا هداة الحادى اذن
يا باقة تاقت الآفاق فبانت فى كفن
فى قناع مصر .. وقاعها
رف البنفسج لا يخاف من الوطن



الفقاعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح

احمد الخميسى

حين ارتفع موج البحر الى اعلى ، حمل معه السفينـــة الضخمة ، وشاهد الأولاد الثلاثة مدينـــة عظيمة خضراء ، هى حيفا . كانوا واقفين عند سور السفينة الملونة والريح تهب عليهم وتملأ الشراع بالهواء . اندفعت السفينة الى الأمام على الموج الأزرق ، ثم ارتفعت من جديد .

صرخ الولد الأول وهو يقفز الى فوق :

ــ انها خضراء .

صاح الثانى : عطر البرتقال يصل الى انفى .

قال الثالث : سأعيش هناك حين أكبر .

غاصت السفينة ثانيـــة فى قلب البحر ، جرى الولد الأول الى قاع السفينة وجاء برغوة صابون فى طبق وأنبوبة يلهو بهما ، عند السور أطلق فقاعة فى الهواء سرعان ما حملتها الرياح وقال :

ــ هذه طائرتى الى المدينـــة ، هناك سوف اعيش . وقهقة الولد . ورمى الولد الثانى بقشة فى الهواء ، سرعان ما طوحتهـــا الريح بعيـــدا وقال :

ــ اسبقينى يا بندقيتى ، هناك سأعيش . ولطمته موجة فكاد ينكسر ويغرق . وقذف الثالث بعلبة صفيح ، حملتها الريح أبعد ، وقال :

ــ تقدمينى يا دبابتى ، هنـــاك سأعيش .

وهبت عاصفة أوشكت أن تنتزعه من قرب سور السفينة .

***

شالت الريح على ظهرها احلام الأولاد الثلاثة ، ثلاثة احلام شريرة : الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ، كانت ريح سوداء ظلت تدور بتلك الرغبات ، وتتقى الجبال العالية والطيور المخيفة ، مر يوم أو يومان ، شهر او شهران ، سنة أو سنتان ، لا أحد يعلم ، حتى كان يوم والقت الرياح بتلك الرغبات الثلاثة فى مدينة حيفا العظيمة . افاقت الفقاعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح فوجدت انفسها قرب شجرة برتقال جميلة ، كان الناس فى الصيف والشتاء ياكلون منها البرتقال ويجلسون فى ظلها . قالت الفقاعة للقشة وعلبة الصفيح :

ـ اين سنعيش ايتها الصديقتان ؟

نظرت علبة الصفيح حولها وتمددت وهى تقول :

ـ لا ادرى ، لكنى استطيع ان أعيش هنا قرب جذع الشجرة .

قالت القشة : كلا ، هنا ينزل المطر علينا . نظرت حولها ورات جحر نمل فى جذع الشجرة ، قالت : دعونا نعيش هنا .

قالت علبة الصفيح : واذا هاج النمل وهاجمنا ؟

قالت القشة : سأطير فوقه واخيفه .

قالت القشة : وانا ساضربه حتى اكسر له ظهره .

قالت علبة الضفيح : وانا سادوس من يتقدم منه .

هكذا دخل الثلاثة ، ثلاثة احلام شريرة الى جحر النمل ، دخلت . كانت صفوف النمل تعمل بانتظام ودقة مثل العبيد ، تروح وتجىء ، وتخزن الطعام ، ورؤوسها محنية الى اسفل .

اما الملك والملكة ، فقد كانا واقفين يصدران التعليمات بهزة راس . هكذا عندما دخلت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ـ ارتبكت بتلك الصفوف المرتبة واصابتها الدهشة ، ورفع البعض رؤوسهم وتكلموا فيما بينهم .

طارت الفقاعة وقالت : ان اصواتى حين انفجر تصيب بالصمم . اتركوا المكان .

وتراقصت القشة تقول : ساضربكم على ظهوركم .

وزحفت العلبة الصفيح تصيح : سادوس من يتقدم منكم ، انى حديدية .

اصاب الفزع الملك والملكة ، وقررا الانسحاب ، ومنعا بهزة راس بعض النمل العامل من الدفاع عن عشه . هكذا عاشت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح فى اليوم الأول وضحكن كثيرا من جيش النمل المنسحب .

فى اليوم الثانى ، خرجت الثلاث يتنزهن ويتعرفن الى المدينة . وشاهدن نهرا قرب شجرة البرتقال ، قررن أن يعبرنه ، لكن كيف ؟ .

قالت علبة الصفيح للفقاعة :

ـ دعينا نعبر فوق ظهرك ايتها الفقاعة وانت طائرة .

قالت الفقاعة : كلا ، الأفضل أن تتمدد القشة وتعبرين انت من فوقها ، ثم انا من بعدك .

هذا ما حدث . مدت القشة نفسها ، وزحفت علبة الصفيح فوقها ، الا انها كانت ثقيلة الى درجة أن القشة انقصفت ، وهوت الى قاع النهر علبة الصفيح الحديدية . شاهدت الفقاعة كل ذلك ، فاخذت تقهقه حتى انفجرت فى الهواء وتبددت تماما .

كان النمل قد حكى للنهر ما جرى ، وقال له النهر : « لا تخش الغرباء » . لكن النمل ظل خائفا من العودة طيلة اليوم الأول ، والآن وقد شاهد النهر ما حدث ، الآن وقد ابتلع العلبة ، وانقصفت القشة على ظهره ، وانفجرت الفقاعة عند شاطئه ، الآن أطلق النهر رذاذا من موجه ينبىء النمل بموت الأحلام الشريرة . وحين توسطت الشمس قلب السماء فى مدينة حيفا ، تبخر جزء من مياه النهر ، جزء يقول « لا تخش الغرباء » ، وارتفع الى أعلى وشكل سحابات بيضاء رقيقة ، سرعان ما انهمرت مطرا يروى الأرض ويقول : « لا تخش الغرباء » ، وسرعان ما انبتت الأرض اشجار البرتقال ، والليمون يقول « لا تخش الغرباء » ، واكل سكان المدينة من أشجارها وسرعان ما انجبوا أطفالا يقولون « نحن لا نخشى الغرباء » .

حين مرت عشر سنوات ، ثم عشر سنوات ، هبط الأولاد الثلاثة ، وقد صاروا رجالا ، هبطوا الى حيفا ، واحتلوا اول قرية ، وهم يقولون للسكان : « ان اصوات طائراتنا تصيب بالصمم ، سنضربكم على ظهوركم ، سندوس من يتقدم منكم بالدبابات » ، حين القت الرياح السوداء بالرجال الثلاثة الى حيفا ، بالأحلام الشريرة الى حيفا ، لم ينتظر أحد ، لم يستمع احد الى صيحاتهم ، وهبت حيفا كلها تقاوم دون اذن ملك أو ملكة : النهر الذى عرف السر ، والسحب البيضاء ، والمطر ، الأرض ، والأشجار ، والأولاد الذين اكلوا برتقال حيفا .

الرجل الذى دفن وجهه فى جريدة الصباح

محمد عبد المطلب

مثلما يفعل كل يوم قبل السادسة ، اتجه الى الباب الخارجى للشقة وتناول من تحته جريدة الصباح ، واتجه الى المطبخ ليعد كوب الشاى الذى يزيد قطعتين من السكر ، ليجلس جلسته الاليفة فى الشرفة ، يرتشف الشاى بتمهل ويقرأ الجريدة بدءا من الصفحات الخلفية الى الأمامية قبل أن يستيقظ الأبناء والزوجة وقبل ميلاد الضجيج الذى يأتى من الخارج .

لكن فى هذا الصباح ، رأى العمال الذين يرتدون الملبس الصعيدى (السروال الطويل والفانلة الملونة والشال الذى كلح لونه ملفوف فوق الرأس) يغرسون رؤوسهم فى أرضية الشارع ويخرجون باطنه ويكونون مرتفعا من الطين والتراب اللين وقبل ان يستوعب المفاجأة ارتفاع صوتهم بشكل جماعى يغنون اغنية عن الصبر والزمن الغدار .

انتهى من الصفحة الاخيرة من الجريدة ، وبدأ يقلب فى صفحات الداخل ولفت نظره اعلان كبير بحجم الصفحة يشير الى شركة مقاولات كبيرة تبنى مدينة جديدة على طراز حديث موحد ، رأى اعلى الصفحة صنفا من الفيلات الانيقة التى تحيط بها حدائق ليست كبيرة لكنها جميلة وانتابته الدهشة من الشوارع المخططة ونظافتها وصفوف الاشجار العالية التى تكفل لها الظل الوديع ، وقبل ان ينعكس بصره على قراءة شروط الشراء والحجز رفع رأسه مباغتا بصرخة عنيفة ارتفعت من صفوف العمال الذين غاصوا بنصف اجسادهم تحت الارض ورأى خيطا غليظا منُ الماء يندفع قويا مكونا دائرة واسعة تقع شرفته فى محيطها ..

ارتبك وصرخ صرخة استغاثة فى العمال الذين ابتعدوا واخذوا يجففون وجوههم وتناثرت منهم بعض اللعنات والضحكات غير المبالية وشعر بزوجته تأتى مهرولة من الخلف خائفة فى ثياب النوم تسأله عن ما يحدث والاطفال الصغار يتشبثون بها فى رعب وقبل أن ينقل اليها الخبر بدا رذاذ الماء الدائرى يصل الى سور الشرفة ويتكاثف وينزلق بعد ذلك الى الداخل .

تراجع الى الخلف ، مصطدما بزوجته والاطفال ، وسمعها وهو يحاول حفظ توازنه تقول بصوت شاك : هذا يوم يعلم به الله . وتجرأت قليلا وتقدمت الى سور الشرفة وهو معها ففوجئا بخيط آخر من الماء أكثر عنفا وأشد غلظة يندفع تماما من اسفل شرفتهما ويضرب زجاجها النظيف بقوة وتواصل فتتقهقرا الى الخلف وسارع هو باغلاق الباب ، لكن زوجته لطمت خدها فى حركة لا ارادية وقالت بصوت هستيرى : العفش ... العفش ... البيت وسقطت على اقرب مقعد واخذ صوت الصغار يرتفع ويصير بكاءا .

داخله شعور بالحزن والتشاؤم فقذف زوجته بنظرة ضيق سريعة ، وجرى الى الحمام وجاء بقطعة الخيش ووضعها اسفل الباب باحكام دقيق ، وبدأ يشعر بدبيب الاقدام وتوترها فى الادوار التى تعلوه ، فأيقن ان خيوط الماء قد كسرت حالة الهدوء التى تعيشها المنطقة فى مثل هذا الوقت واخذ يعلق بصره بخيوطها وهى تصطدم بزجاج الشرفة وتحدث صوتا اشبه بالنقر فوق الجبين ثم تنزلق وتتجمع فى الارضية .

اخذت زوجته تدق فخذيها بعصبية شديدة وهى ترمق اسفل الباب بخوف فترك لها الحجرة ، لكنه اكتشف انه يدور فى الشقة فى حركات عشوائية وانه مازال يقبض على الجريدة بأصابع يمناه وهرع الى الباب وفتحه لما سمع الدقات المتلاحقة عليه ، فوجد اصحاب الشقق التى بالادوار العليا يتجمعون أمامه ويسألونه كيف سيتصرف وهل هناك أشياء تعرضت للتلف وذكر بعضهم انه قد اتصل تيلفونيا بالجهات المعنية بمجرد سماعه صوت خيوط الماء وحصل على وعد منهم بتلافى الأمر قبل أن يستفحل .

وبلا اتفاق هرعوا جميعا الى احدى النوافذ البعيدة عن خيـــوط المـــاء ، وأخذوا يرقبون المشهد ويرون الســـيارات الحكومية التى تقف على مبعده منـــه وينزل منها رجال يبدوا عليهم الضيق والتأزم يلوحـــون بأذرعهم ويامرون العمال بايقــاف الميـــاه ، ويرون الميـــاه قد ازالت أكوام التراب وحولت الشارع الى بركة طينية ويرونها وقد أخذت تتسلل الى سلم العمارة وتبدأ فى صعود الدرجات الأولى وقبل أن يتبادلوا نظـــرات الدهشـة وقبل أن تصدر منهم حركة فوجئوا بالميـــاه تغرق أصـــــابع أقدامهم وأطراف ثيابهم المنزلية وقد تسربت من باب الشرفة ، فجـــروا فى اتجاهات عديدة وخرجت منهم صيحات استغاثة كثيرة فى جوف العمارة تطلب المزيد من قطع القماش القديمة وقطع الخيش .

وبعد قليل انقطع صوت المـــاء ، وبدأ كل شيء يغرق فى الصـــمت وأيقن أنه لن يمضى الى العمل وزوجته ولن يمضى الصغار الى دار الحضانة ، وانهم سيمضون أجازة اجبارية فى الشقةوقد غرقت زوجته فى علاج اثار المياه وتخرج منها كلمـــات مضغومة عنيفة لم يقدر على تفسيرها وهاجمه شعور بالتعب هد جسده فاسترخى بثيابه المبتلة على الفراش وجريـــدة الصـــباح بين أصابعه .

ودخلت زوجته المطبخ ، وارتفع صـــوت الصغار وصار صـــياحا ، وجـــاء صوتها من البعيد تطلب منـــه أن يلعب مع الأطفال فلم يرد فارتفع صوتها تقـــول له : انه لن ياكل اليوم واخبرته ان اشـــياء كثيرة تنقصها حتى تعد وجبـــة الطعام وطلبت أن يسأل عن الســـجادات التى نشرتها فى شرفات الأدوار العليـــا وصرخت بصوت عال تخبره أن الكهرباء قـــد انقطعت ومن قبلهـــا الميـــاه والزجاجات الموضوعة فى الثلاجة لن تكفيهم طوال اليـــوم ، وبعد مرور دقائق كثيرة اكتشفت انه لم يرد عليها فخرجت من المطبخ غاضبة وسكينة صـــغيرة بين اصابعها فراتـــه مستلقيا على ظهره ولا يتحرك ويغطى وجهه بالجريدة فصرخت فوق راســـه تمـــاما وحاولت أن تجذب الجريدة لكنها فوجئت به يقبض عليها بأصابع حديدية فانتابتها رغبة مجنونة فى أن ترى وجهه وحاولت مرة أخرى جذب الجريدة ففشلت فمرت بطرف السكين عليها فاطل راسه مفصدا بالعرق ورات عينيه جامدتين مثبتتين على احدى الصـــفحات التى مر فيها حد السكين فهاجمتها رغبـــة شديدة فى البكاء اراحت راسها على صدره المبتل وهمست :

— قم .... استطعت ان اعد لك شيئا تاكله .

ورمقت الجـــريدة بعينين جامدتين ايضا .

* قصـــــة

أشياء بسيطة ..

رمسيس لبيب

نظر الى سرب الاوز الابيض وهو ينساب على وجه البحيرة الصغيرة، قـــالت :

ـ تبدو هذه الأيام شاردا وحزينـــا .

رفت على شفتيه بسمة ، وتابعت عيناه الأوز الأبيض وهو يتجه الى الضفة الأخرى .

مـــدت ذراعيها على المائدة التى تفصل بينهما وأمسكت بيده ، نظـــر اليها ، تأمل وجههـــا الذى يبتسم له ، لو تخفف من زينتها ولو قليلا ، قال لها مرات أنها تكون أجمل وأرق وهى طبيعية بلا زينة او اصباغ .

ـ هـــل وصـــلت الى قـــرار ؟

هل يخبرها بما فعلته أشعار يوسف ويومياته فى اليومين الأخيرين .. هل يخبرها بذلك الحلم ؟ .. كانت فتاة الحلم دافئة السمرة والحلاوة ، كان فى عينيها الواسعتين السوداوين صفاء الظلمة الصيفية ونقاء اللبن الحليب، هل يحكى لهـــا عن الوجوه الشائهة والأصابع اللزجة الخفية وهى تعبث به وتطـــارده ؟

ـ السفر أمر لابد منه ، الجميع يسافرون ويحققون كل ما يحلمون به.

وعاود النظر الى الأوز وهو يشق طريقه بين أوراق الشجر المتساقطة.

ـ هل مازلت مترددا ؟ ... لمـــاذا لا تتكلم ؟

ماذا يمكن ان يقول لها ؟ .. قال يوسف فى يوميات الأيام الاخيرة انه قرر أن يكف حتى عن الكلام حتى يجد الكلمات الجديدة ، الكلمات الحقيقيـــة

التى يبحث عنها ، لم يعثر على تلك الكلمات ، كف عن كتابة الشعر قبل الرحيل بشهور .

تأمل اصابعها وهى تضم يده ، أصابع قصيرة وممتلئة ، دهان الأظافر يحاكى لون أحمر الشفاه الفاتح ، كيف خبا الوهج وتحول الى رماد بارد ؟ .. كيف استحالت الحلاوة الدافئة فتورا بلا مذاق ؟ ... من منهما الذى تغير ؟ هل كان شىء كامنا وتكشف شيئا فشيئا ؟

ـ يبدو أنك ......

هل يفعلها الآن وينتهى الامر كله ؟ .. ماذا يمكن أن يبقى له بعد ذلك؟ فليكن يوما آخر من أيام الجنون ، ومد يده اليسرى الى يمناه وخلع خاتم الخطوبة رمقته بنظرة سريعة ، ووضعه على المائدة وهب واقفا وانصرف نادته ، همت باللحاق به فاسرع فى خطوه حتى ابتعد .

الحديقة مزدحمة على غير العادة ، اليوم عيد ، الاولاد والبنات يلبسون ملابس العيد الجديدة ، وشاط الكرة الكبيرة بقدمه واندفع يجرى بها بين الاولاد الصغار وهو يحاول أن يحاورهم بها ، وتوقف الاولاد يرمقونه فى دهشة .

قال باسما وهو يرفع بالكرة الى أحدهم .

ـ اريد ان العب معكم .

وتبادل الاولاد نظرات استغراب ، قال أحدهم :

ـ لا يمكن أن تلعب معنا .

ـ ولم ؟ ... كنت لاعبا ماهرا وانا صغير ، لعبت كثيرا بالكرة الشراب فى شارع بيتنا .

ـ أنت كبير ولا يمكن أن تلعب معنا .

ـ وهل الكبار لا يلعبون ؟

وتلاقت عيون الأولاد ، وقال ولد آخر :

ـ سيضحك عليك الناس .

ـ فليضحكوا .

وشاط الكرة الى احدهم فلم يتحرك الاولاد فابتسم خائبا وانصرف . وجد نفسه خارج الحديقة ، توقف أمامه اوتوبيس ، لمح بعض الاماكن

الشاغرة فسارع بركوبه ، واسترخى فى مقعد الى جانب احدى النوافذ تطلع الى الكلمات الحمراء الكبيرة المكتوبة بخط قبيح .. ممنوع التدخين .. واخرج علبة سجائره واشعل واحدة ، وانطلق الاتوبيس فى شارع واسع تحف بجانبه الأشجار .

لماذا ركب الاوتوبيس ؟ .. الى اين يذهب ؟ يوسف رحل الى قلب الصحراء منذ يومين لماذا يكون التصوف بلا اديرة او صوامع ؟ ... قال يوسف :

ــ اكتئاب تفاعلى ؟ اكتئاب عقلى اتخذت قرارى وانتهى الامر .

وبرغم عتمة المقهى الصغير لمح حبزنا ممرورا ويائسا فى العينين الواسعتين خلف النظارة البيضاء ، كان يحس فى الايام الاخيرة أن صديقه مقدم على اتخاذ قرار خطير ، كان يوجس من ذلك لكن لم يخطر له ابدا أن يصل الى هذا القرار بالذات ، قال له وهو يدرك عدم جدوى الكلام .

ــ هذا ليس حلا ... هذا ...

وهرب يوسف بعينيه وفيها اشراقة المدمع .

ــ تعبت من البحث عن الحلول .

ــ انت تكرر حكاية اجدادك ، اجدادنا .

ــ فليكن .. .هذا أفضل من الحل الوحيد الآخر .

تندى قلبه وهو يتأمل الوجه الحبيب المتعب ، تساءل عما يمكن ان يفعله الشاعر الرقيق الثائر فى دير بقلب الصحراء،تساءل لماذا يكون التصوف بلا اديرة أو صوامع ودفع اليه يوسف برزمة الاوراق والكراسات ، باشعار ويوميات الشهور الأخيرة فضمها الى صدره وأحس بأنه أصبح وحيدا . تذكر المرة الاولى التى رأى فيها يوسف وهو يقود مظاهرة فى السبعينات ويلقى فيها باشعاره الثائرة . تذكر ليالى المناقشات والقراءة المشتركة ، ليالى التوهج والتفاؤل الذى يرى كل الآمال فى متناول اليد ، وتذكر بعض مواقف الشهور الأخيرة وتساءل عن القرار الذى يمكن ان يصل اليه يوما .

فى نفس الليلة قرأ الكثير من الاشعار التى يحفظ معظمها عن ظهر قلب ، وقرأ بعض اليوميات فزاد ايلام الجروح والندوب ، وأحس باحكام الحصار ، ونام قريب الفجر بعد قلق معذب وكان الحلم الغريب ، هل يمكن أن ينسى احداث هذا الحلم يوما ؟ .. هل يستطيع أن يحقق ما وعد به نفسه وهو يعيش احداث الحلم ؟

كان بين حشد كبير من الناس فى مبنى قديم ، فى شبه قلعة قديمة مهدمة عند أحد منعطفات النيل محاصرين بمياه الفيضان ، كانت الوجوه مذعورة

والأبدان شبه العارية تلتصق ببعضها أمام اندفاع المياه وسيلها الذى يحطم الجدران المهدمة ، كان يفتش بين الوجوه الخائفة عن وجه يعرفه ، وكانت أصوات مجهولة المصدر تترنم بنشيد جنائزى بالغ الأسى ، وفجأة وجــــد نفسه يعدو وحيدا فى شوارع ضيقة ومعتمة على جانبيها اضرحة وأســبلة وبقايا ابنية اثرية ، وظهرت الوجوه وراحت تطارده ، وجوه كبيرة وقبيحة تقترب من وجهه ، وتضحك ضحكات فيها سخرية وشماتة بينما أصابع خفية لزجة تمتد من العتمة الى وجهه وقفاه فيقاوم الغثيان ويعدو بالرعب عبر الازقة ، وفجأة ينفتح شارع ضيق على خــلاء واسع غارق فى غبشة البكور فينقلب اليه ، ويلوح البيت من بعيد ، بيت صغير من طابق واحد ، يعدو اليه والبيت يخرج لضوء الصباح وتتحدد حدوده وملامحه كلما اقترب منه ، ورآها تطل من نافذة البيت الوحيدة فخفق قلبه فرحا وأسرع اليها ، اقترب من النافذة ورآها ، كان وجهها المستدير نقى السمرة ، وعيناها واسعتين سوداوين فيهما انتظار قلق أسيان ، كان حاجباها هلالين اسودين وشعرها طويلا وفاحما ، كانت دافئة السمرة والحلاوة ، وعلى واجهة البيت البيضاء رسوم ترحب بعــودة الحاج ، الجمل والمحمل والاهلة وأبو زيــد الهلالى مشرع سيفه ، وكلمــات الترحيب بالعودة من الحج المبرور وآيات قرآنية بخط فنان تلقــائى ، كانت الخضرة العارمة تحيط بالبيت الابيض مندأة بضوء الصباح ، وما كاد يمـــد ذراعيه اليها وهى تبتسم له فرحة حتى اختفت واختفى البيت ، ووجد نفســـه مطاردا مرة أخرى فى الشوارع الضيقة المعتمـــة ، وعادت الوجوه الشائهة ببسماتها الثعبانية وشماتة عيونها الواسعة الكريهـــة تقترب من وجهـــه ، والاصابع الخفية تنز لزوجة وتعبثبه ، تعبث بكل موضع من بدنه وهو يحاول الافلات منها مرتعبا ومتقززا ، قال لنفسه وهو يعدو انه سيكتب قصـــته عن البنت السمراء والوجوه والاصابع ، وكلما ظن أن الزقاق المعتم الذى يعدو فيه سيفضى مرة أخرى الى الخلاء كان يسلمه الى زقاق آخر ، وكانت الوجــوه والأصابع تعاود الظهور بجلافتها الغريبة ، وانتهى الى درب مسدود وحاصرته الوجوه والأصابع اللزجة فأطلق صرخة رعب واستيقظ لاهثا وغارقا فى عرقه .

لعل ذلك الحلم كان السبب فى كل ما حدث صباح اليوم التالى ، لعله . . لماذا توقف الاوتوبيس ؟ . . نهاية الخط ، كشك المفتش ، ونصبة الشـــاى ، وبائع الجرائد ، والمحطة مزدحمة بالمنتظرين شلل الاولاد والبنات بملابس العيد الجديدة ، وجوه شاحبة ممروضة ، الوان فاقعة والوان تجتمع فى غير تناسق أو تناغم ، الى أين يذهب ؟ . . بركة كبيرة من طفح المجارى تسـد الطريق والكثيرون يخوضون فيها ، أولاد حفاة ، وأولاد يلبســـون الملابس الجديدة ويضعون أحذيتهم تحت آباطهم ، امرأة ممصوصة حامل تجر ثوبها من الميـــاه العكرة ، عجوز ضرير يضرب الماء بعكازه ، وعاد الى محطة الاوتوبيس ، وركب نفس الاتوبيس الذى جاء بـــه .

امتلأ الاتوبيس عن آخره واخذت الشمس تصب عليه وهجها فأصبح خانقا ، شيخ بدين مرفوع الهامة يمسك بذيل جبته ويعبر بحيرة المجـارى فى وقار ، يتمتم بشفتيه وأصابعه تحرك حبـات مسبحة ، تحـدث ذلك الزعيم ليلة الامس عن طفح المجارى ضمن الأمور الأخرى التى تناولها فى خطابه ، كان يخطب فى حماسة وحمية وقد خرج من السجن فى نفس اليوم ، كان يعبر عن سعادته لحضور الجمع الحاشد ، وكان جمعه الحاشد بضع عشراتيصفقون قبل أن تكتمل الجمل ويتلفت الكثيرون منهم حولهم وينظرون الى رجال الامن الذى يحيطون بمكان الاجتماع ، لماذا خطر ذلك الخاطر بالذات وهو يـرى الرجل مندفعا فى خطابه ، لو أن ذلك الخطيب فعل ما خطر له ماذا كان يمكن أن يحدث ؟ ..

كان يمكن أن يكون لذلك اثر أكبر من اثر الخطب والكلمات ، ذهب ليلة الامس الى ذلك الاجتماع لان يوسف كان قد رحل وكان يريـد أن يهـرب من وحدته وأحزانه ، الاتوبيس يتمايل ، زعيق بوقه لا يتوقف وابواق كثيرة تزعق وتصرخ ، الشـارع الضيق مزدحم بالعربات وبالمارة ، ارضيته مخربة بالحفر والمطبات ، الازقة المتفرعة من الشـارع تفترشـها القمامة والمستنقعات فى منيرة امبابة ، فى الغرفة الصغيرة المعتمة المطلة على الزقاق الطافح بمياه المجارى كان الشاعر الرقيق الثائر يكتب الشعر ويحلم بوجهه الصـبيانى ، بالايـام القادمة ، ويتحدث بوله مشبوب عن المعشوقة اللغز التى وهب لها عمـره ، فى الشهور الأخيرة كانا يتسكعان فى الشوارع حتى نهاية الليل ، كانا يفران من مقهى الكتاب الحالمين المتعبين والكلمات الكبيرة والخمور الرديئة ، من صراع العشاق المفلسين ، صراع الديكة المحاصرة بالقهر والعجز ويضربان فى الطرقات بلا غاية ، كان يوسف يحدق فى وجوه المارة ويقول فى مرارة :

ـــ ابو الهول لا يريد أن يتكلم ، ولا يوجد من يستطيع أن يستنطقـــه ، تاريخ لغز ، وحاضر لغز ، ومستقبل مبهم ينذر بالفواجع .

كان يقول بالعجز الغاضب :

اريد كلمات جديدة لم تستعمل ابدا من قبل ، كلمات تحـرك الدوامات المجنونة فى البرك الآسنة وتغيرها فى لحظات ، كلمات تشعل وتحرق .

كانت اليوميات تجسد العشق اليائس الذى دفع بالعاشق الى حافة الجنون ، كانت تتساءل عن السر فى انعدام التواصل هل هو فى العاشق ام فى المعشوقة نفسها . كانت كلماته تجسد فى صراحة عارية رهيبة لوحـة القبح والمهانة والجنون ، كانت ليلة قاسية حركت كل المواجع والمرارات والحـيرة المضنية وكان الحلم غريبا ، كان حتما أن يحدث ما حدث فى صباح اليوم التالى من العمل ، كان موقف الامس عبث جنون ومرارة .

أوشك ان يختنق بالموعظة الاخلاقية الطنانة التى كان يلقيها المرتشى على المحقق الجديد ، كان يجتر كلمات اليوميـات ويستعيد أحداث الحـلم متعبا ومرورا ، حـدق الى الوجه المكتظ الملتمع وعينيه الكاذبتين ببياضهما البارد والى وجه الشـاب المنصت الساذج منتظرا أن تنتهى الموعظة ولكنها طالت وارتفع صوتها ، وكان الصفيق يلقيها على كل زملاء القسم فاندفع وهو يود لو ينهال عليه ضربا ، لو ينهال صفعا على الصدغين المكتنزين ومال عليه فى غيـظ :

ــ قل لى ، فسر لى كيف تستطيع أن تجمع بين الكلمات الطنانة الكبيرة ومخافتة الصوت فى الاحاديث الجانبية مع المتهمين ، كم يساوى افساد تهمة عقابها الفصل ؟ . . هل تعمل لحسابك وحدك أم انك واحد من أصابع ذلك الذى لم أره يوما ولا أريد ان أراه ، أنا أعرف ان المهم رئيس القسم لا دخل له فى اللعبة لأنه . . . واحتقن بياض عينيه وتماسك كعادته .

ــ هل لك علاقة بالفراخ الفاسدة وأفخاذ الرومى المزيفة ؟

واندفع المرتشى خارجا وهو يشوح بيـده :

ــ كفاك ثرثرة ، ليس لديك غير الكلام الفارغ الذى تقرأه فى الكتب .

فصـاح فى أعقـابه :

ــ أنت مجرد اصبع صغير وحقير .

واصطدم المرتشى الهارب فى خروجه بعم صابر وأوشك أن يسقط منه المشروبات فاعتذر الكهل فى ارتباك ، كان يمكن أن ينهى الموقف لو لم يدخـل عم صابر لحظتها ، حدق الى الوجه الداكن الكهل الذى يلبى كل الطلبات بأدب شديد يستفزه والذى يعتذر عن اخطاء لم يرتكبها ، أحس لحظتها انه لـم يفهم أبدا سر عم صابر الغريب ، خطر له انه لابد وان يكون جلد عم صابر سميكا جدا فاقترب منه :

ــ شمر ذراعك وأرنى جلدك يا عم صابر .

ــ ماذا تريد يا ابنى ؟ . . هل ستعطينى حقنة لما يسمونه بأمراض الصيف المعدية ؟

ــ لا . . لا . . أريد أن أعرف سمك جلدك .

وحدق اليه الرجل فى ذهول ، وتقدم السمج مستظرفا ، تقدم الساعى الآخر الكبير ورقبته الغليظة وشمر عن ساعده المكتنز المشعر وهو يبتسـم فى برود وتلاحـة ، بالبرود والتلاحـة التى يمارس بها فهلوته مع موظفى القسـم .

ـ يمكن أن ترى سمك جلدى انا يا أستاذ احمد .

وأزاح الكرسى الكبير من طريقه :

ـ أعرفه .. اعرفه جيدا ، انه مثل .. لا أعرف حيوانا له مثل جلدك .

وفى نفس اللحظة صاح ابن القديمة فى عم صابر آمرا فاندفع اليه :

ـ الا تكف أبدا عن الصياح والأوامر والنواهى ؟

وتجاهله ابن القديمة فى ترفع ، ســوى رباط عنقه وأخـذ ينقر على المكتب بخاتمه الذهبى الكبير فمال عليه :

ـ لا تليق عليك يا ابن الغسالة القديمة ، آسف فقد كانت امـرأة محترمة ولكنهـا لم تعرف كيف تربيك ، ولعل ذلك هو السبب فى خلافاتهـا المستمرة معك ومع زوجتك الانفتاحية .. وارتجف المتأنق محتدما ومد يـده الى حقيبته السامسونيت السوداء :

ـ الـزم حدودك .. الـزم حدودك .

ـ قل لى .. مجرد اشياء بسيطة اريـد أن أعرفهـا ، طبعا كانوا يعاملونك هناك باحترام وتقدير كبيرين لأنك تركت متطوعا بلادك العظيمـة المزدهرة كى تساهم فى نهضتهم الجليلة ، ولا شك انك كنت تنفق هنـاك بسخاء على الأقل لتعوض أيام الحرمان ، كنت تقيم فى مسكن محترم يليـق بوظيفتك ومركزك ، ولم تكن تساوم بلجاجة وتهافت عند شراء أى شىء : لم تكن تحسب أبدا وبدقة ما يساويه بالجنيه المصرى البائس ، وبالطبـع كنت تعامل أبناء وطنك بود وتعاطف تحت تأثير الاحساس بالغربة ، أعتقد بل واستطيع أن أجـزم بأنك لم تفعل ما فعله جارى ، كان ذكيـا وفطنا ، اوصى زوجته قبل ان يهبطا من الطائرة بأن تقرص طفلتهم قرصة شـديدة اذا اقترب رجال الجمارك من حقيبة الفيديو والشرائـط ، وخالت اللعبـة على موظفى الجمارك فانزعجوا من صراخ الطفلة المتصل وافلت الفيديو من الرسوم .. لا .. لا .. انت لم تفعل مثل جارى لأنك من رجـال القانون وتعـرف الأصـول .

ووضع ساقا على أخرى وهو يرتجف بغيظ ويمسح عرقه بمنديل الورق الكلينكس كانت الصديقة القديمة ترمق ابن القديمة باشفاق ، وكان لابـد أن تأخذ نصيبها هى الأخرى ، فاتجه اليها وهو يشير الى هدفها الجديد :

ـ لماذا لا تجاهرين بحبك له ، اقصد مشاعرك ، اقصد رغباتك ، اقصد .. هل نسيتى تماما حكاية الحب القديمة التى حكيتها لى يوما وانت تبكين ؟ .. ماذا ستفعلان بزوجته ؟ .. أعتقد أن الانفتاحية الناصحة اشترطت

عليه قبل ان يهبطا من الطائرة أن يكتب كل شيء او على الاقل النصف باسمها لانها كافحت فى البلاد الغريبة مثله تماما .

ارتبكت واحتقن وجهها فاشفق عليها وفاء لصداقتهما القديمة ، وكان فهمى يدس وجهه فى صفحات الجريدة :

ــ صفحة الوفيات أم الكلمات المتقاطعة ؟

وابتسم الوجه الاسمر الممتلىء المتعب .

ــ كلاهمـــا معـــا .

ــ قلت لك انك لا تصلح للسفر ، أنت تختلف عن ابن القديمة ، كان لابد أن تعود بعد شهور ، وليتك عدت بلا متاعب أو امراض .

وفجاة دخل المهم ، بدا مهما كعادته منذ الوهلة الاولى ، الوجه الداكن بنظارته السميكة ووجنتيه البارزتين ، وسترته التى تضم بدانته فى احكـــام، وعقدة رباطة عنقه الصغيرة بين فكى الياقة الكبيرة المنشاه ، تساءل المهم فى غضـــب وقـــور :

ــ ما هذه الضجة يا استاذ احمد ، الا كفيك انك لا تقوم بأى عمل ؟

ووقف له وقفة الانتباه وعظم بيـــده :

ــ تمـــام يافنـــدم .

كان متخشبا ومهما ، وكان لابد للعبة أن تصل الى نهايتها .

حملق المهم فى ذهول فاقترب متلطفا :

ــ ثمة ، وانت مغرم بثمة هذه ، ثمة اشياء بسيطة اريد أن اعرفها ، لا يهم الآن كيف تعاملك المدام فى البيت فهذا امر يمكن معرفته من التلح الذى يوصل الطلبات الى البيت كل يوم ، فقط أريد أن اعرف كيف يعاملك السيد وكيل الوزارة ، ماذ يفعل عندما تدخل الى مكتبه ؟ ... هل يقف لك مسلما أم أن يمد لك اطراف اصابعه الكريمة ؟ .. كيف تقف امامه وكيف تتكلم ؟ .. أنا مستعد لأن ادفع .. ادفع مرتب الشهر كله بالرغم من انـــه لا يكفينى فى مقابل أن اراك مرة وانت واقف امام وكيل الوزارة فى مكتبه ، هل تنحنى انحناء صغيرة وتضع ابتسامة مهذبة على شفتيك لأنك رجل تعرف المقامات وتحترم التدرج الوظيفى أم انك تقف مرفوع الهـــامة وتتكلم بثقـــة لأنك من رجـــال القانون ؟

وارتج على الرجل :

ــ لا تغضب ... أنا اعرف أنك رجل مهم ، موظف عام مهم .

وظهر القوس المتثنى ، مال على رئيس القسم وفح فى اذنه :

ــ دعك منه يا سعادة الرئيس ؟ انت تعرفه مشاغب نقل من ثلاثة اقسام فى سنة واحدة .

وامسك بطرفى سبابته وابهامه بالقوس المتثنى وأزاحه بعيدا :

ــ ابتعد أنت ، سحقت بحذائى عشرة من امثالك فى حجرتى هذا الصباح ؟

يكفى ما أصابنى من قرف .

ــ أنا ... أنا ...

فصاح فيه بدلا من أن يصفعه :

ــ قلت لك ابتعد والا ...

وحملق القوس ذاهلا وهو يبتعد ، أحس به وهو يشير لرئيس القسم بأصابع يده اشارة تعنى أنه مجنون ، وكان الرجل ما يزال مهما ، وكان هو منجرفا فى الموقف بمتعة حقيقية .

ــ قلت أنك موظف عام مهم .

وخرج الرجل من ذهوله مرتبكا متفصد العرق .

ــ أنا رئيس القسم هنا ، أنا أعمل فى هذه الوزارة منذ اكثر من ثلاثين عاما ، قبل أن تولد أنت ، أنا ...

ــ اعرف .. اعرف جيدا انك رئيس القسم ، قسم التحقيقات العظيم بوزارة العدل العادلة جدا ، ولكن قل لى يا سعادة رئيس القسم باعتبارك خدمت الدولة ، أعرق دولة فى التاريخ ثلاثين عاما هل اذا مررت فى الطريق العام يقف لك عسكرى البوليس باحترام حتى ولو كان من رجال الأمن المركزى ؟ .... واذا ركبت اوتوبيس مزدحما وهو الحمد لله مزدحم ليل نهار فهل يفسح لك الناس مكانا تقف فيه بعيدا عن سحق الأقدام والعرق ورخام الأنفاس ؟ .. وبالمناسبة كيف تصل الى وزارتنا بحذائك ملتمعا ، هل تحتفظ فى جيبك بقماشة قديمة وتنذوى فى طريق جانبى لتلمع الحذاء قبل أن تصل الينا ؟ .. لا تنظر الى دهشا فثمة أسئلة أخرى ، أسئلة بسيطة ولكنها تحيرنى .

هل اذا وقفت فى طابور فراخ الجمعية براعى الواقفون كهولتك فيفسحون لك مكانا امامهم لتأخذ دورا قبل دورهم ؟ .. انا اعرف انك لا تخرج من الطابور أبدا حتى ولو كان من طوابير الجمعية ، صحيح انهم تخطوك فى طابور الترقية بعدة سنين ولكن تلك نقره وهذه نقره أخرى واذا

وصلت الى كاتب الجمعية ولم تجد الفرخة المـأمولة لاختفاء الفراخ لسبب أو آخر فهل يتنازل مدير الجمعية ويطيب خاطرك بكلمة أو كلمتين مراعاة للثلاثين عاما التى أنفقتها فى خدمة العـدل ؟ . وطابور العيش ماذا تفعل فيه ؟ أراهن على انك أصدرت الأمر المكتبى رقم عشرة أو عشرين بتخصيص الشغالة الريفية الصغيرة لطوابير العيش وفراخ الجمعية وكل الطـوابير الأخـرى .

وانفلت الرجل مهددا متوعدا ، وأحس هو بسـخف الموقف كله ولكن لاحقه بالكلمات الأخيرة .

— طبعـا أنت لا تتخلى عن أهميتك وأنه جالس بين اولادك ، لابد انك تجلس فى كامل اهميتك بالجلابية البيضاء النظيفة والطاقية المحكمة أمام التليفزيون وتحملق فى الصـور المتحركة ، وتتفضـل ببعض التعليقـات الوقورة حتى يكبس عليك النوم .

لابد أن شوقى شاهد الموقف منـذ بدايته ، تقدم منـه وقال ببسمة مشفقة وود :

— ليس هذا هو الحل يا احمد .

كانت المرة الأولى التى يخاطبه فيها باسمه مجـردا من كلمة أسـتاذ فزاد حبه له ، نظر فى عينيه الذكيتين الواثقتين وتساءل عما اذا كان سينتهى به الحال الى مقهى الحالمين المتعبين ، مال اليه منذ اليوم الأول لالتحـاقه بالقسم ، أحس صدق كلماته وعمق تفكيره وهو يجر زملاءه الى المناقشة ، كان خريجـا جديدا وحماسه طازج وبكر ، عرف نوعه من كلماته الأولى فانجذب اليه ولكن لم تكن قد تبقت لديه طاقة للمناقشة والمشاركة .

أحس بشىء من الخجل أمام البسمة الجادة الواثقـة ، خطـر له ان يسأله عما اذا كان يعرف حلا حقيقيا للعقدة المستعصية ، ولكنه لم يوجـه السؤال خشية أن يكون حله من نوع الحلول التى ثبت فشلها وخيبتها ، هم بأن يقـول له كلاما جارحا هو الآخـر فوجـد نفسه يردد عبـارة يوسف :

— تعبت من البحث عن الحلول .

وسمع ابن القديمـة وهو يتمتم فى ترفع مغيظ :

— عقـد !!

فاستدار اليه وساله صادقا :

— هى فعلا عقد فهل عندك حل لهـا ؟

وعندما انفلت خارجا وراح يضرب فى الطرقات أحس بشىء من الندم على ما فعله بزملائه ، تساءل عما يمكن أن يحـدث عندما يعود الى العمل

بعد اجازة العيد ولكنه طرد كل التساؤلات من عقله المتعب واتجــه الى مقهى العشاق المفلسين وفى نهــاية المساء ذهب ليستمع الى الخطيب الذى خرج من السجن لتوه .

الشوارع النظيفة الواسعة مرة اخرى ، جماعات من أولاد الأحيــاء الأخرى تنطلق على الأسفلت النظيف الملتمع ، عندما كان يمشى فى مثل هذه الشوارع وهو صغير كان يسـير محاذرا ، كان يتطلع الى البيوت العــالية فى توجس ، كان يتوقع ان يظهر فجاة من يامره بالابتعــاد عن هذه الشوارع، عندما كبر كان يرنوا الى الشرفات العــالية والنوافذ العــالية ، يتطلع الى النساء والاولاد والرجال ويتخيل طريقة حياتهم . كان يتصورهم ســعداء وطيبون كان يتمنى أن يكون له سكن فى عمارة عالية على النيل ، سكن فاخر وجميل ، وزوجة حلوة من ذلك الصنف الذى يطل من الشرفات العــالية ويركب العربات الفاخرة ، كان يتمناها بيضــاء ربله وبشعر أشقر وممشوقة القوام ، شارع رحب تحف بــه الاشجار العالية ، شــارع جانبى صغير يفضى الى النيل القريب ، وهبط من الأتوبيس .

فيلا انيقة تحيط بهــا الاشجار على سياج درجها من الجانبين شبه قلل خضراء ، قلل خزفية ، وكان وجه جاره خزفيا ، خطر له عندما فتح له الباب هذا الصباح ورآه فى مواجهته أن وجهه المستدير المتورد الملتمع مصنوع من الخزف . عام كامل والرجل يسكن فى الطابق الأرضى ويصادفه كثيرا فى طريقه دون ان يلتفت حتى اليه ، كان وجهه مغلقــا ومتباعدا ، وكان هو يسمع من غرفته فوق سطح البيت أصوات شجار الرجل مع زوجته واولاده ، كان مستغرقا فى النوم عندما طرق عليه البــاب وعندما رآه هم بأن يغلق دونه البــاب ويعود الى فراشه ، وجد نفسه يرحب بالرجل بأدب زائد ، وجلس الرجل فى وقار ، ترك يده بأصابعه القصيرة الممتلئة وكان هو مسترخيا فى الكرسى القــديم المخلع يقــاوم النوم ، تطلع الرجل الى الكتب التى تغطى جدران الغرفة وسطح المكتب القــديم المترب ورفت بوجهه الكروى الملتمع ابتسامة مبهمة سرعان ما ابتلعها وتهيأ للكلام ، خطر له ان يسأل الرجــل عن الحل الذى يراه ، هم بأن يقــول له انه بالرغم من انه قرأ معظم الكتب التى يراها والكثير غيرها فانه لا يعرف الحل ولن يعرفه أبدا ، اراد أن يشير الى يوميات يوسف فوق المكتب ويقول له أن صــديقه يئس من كل الحلول فهجر كل شىء الى دير فى قلب الصحراء كما كان يفعل أجــدادنا فى الزمن القــديم ، انفرج الوجه الخزفى عن شبه ابتسامة فخطر له أن يقــوم من مكانه ويعيد غلقــه ، وأن يأمره بالانصراف . انطلق الرجل يتحدث بكلمات منتقاة فى موضوع لم يتبينه ولم يكلف نفسه بالانتباه اليه وان أدرك انه يتصل بالجارة الأرملة التى تسكن الطابق الثانى ، تنبــه على كلمــات السـمعة والشرف والفضيلة ترصع حديث الرجل فسأله فى خمول :

— أتسن أنيـــابك ؟

واهتز الوجه الخزفى ، بدا عليــه ما يشبه الدهشـة فسأله وهـــو يتثاءب :

— الم تتمن مرات ان تضاجع زوجة جارك أو زوجة صديق لك ؟

وارتجف الرجل فيما يشبه الغضب فأمسك به من كتفه ورفعـــه الى الخارج وهو يبرطم بكلمـــات مختلفة ورد الباب ، وعاد الى الفراش .

ما الذى دهاه فى هذين اليومين ؟ ... ما سر هذه الجراة التى يندفـــع بهـــا فى تصرفاته ، اية طاقة هذه التى تتور بداخله بعد فتور وحزن الشهور الأخيرة ؟ برغم الأرق المعذب وقلة وقت النوم يحس بتنبه ويقظة غريبتين ، لو يعيش هذه الحالة دائمـــا .

مقهى بلدى صغير ، عدد من البوابين النوبيين والصنايعية واشخاص لا يمتون بملامح وجوههم الى حى العمارات العـــالية ، ليجلس قليلا ، لياخذ فنجانا من القهوة الرديئة .

كفت حلقة الصنايعية الصغيرة عن الكلام وتفحصته بعيونها ، أولاد بلد تبدو عليهم الشهامة والجدعنة ، توقف الذى يمسك بالجريدة عن القراءة للآخرين ، خطرت له الفكرة فنفذها على الفـــور .

ترك مكانه وسحب كرسيا وجلس بينهم وهو يبتسم فى ود ، انتظر أن يرحبوا به فحملقوا فيه بوجوم ، قال لهم مشجعا :

— استمروا ، استمروا فى حديثكم .

تساءل السمين الممتلىء بشىء من الحدة :

— مـــاذا تريـــد ؟

— لا شىء ، مجرد الجلوس معكم ... الديكم مانع ؟

وحاصرته عيونهم فى توجس وريبة .

— استمروا فى حديثكم ، لا اعتقد أن لديكم ما يجب أن تخفـــوه عن الآخرين ولا أقل من أن يقـــول الواحـــد لأصحابه كل أو بعض ما يخطر له .

وتململوا فى جلستهم ، وتبادلوا نظرات محاذرة ، تشبث بأمل أخير :

— صدقونى لست من رجال الـــ ....

وهبوا جميعا واقفين ، وهموا بالانصراف فغادر المقهى خائبا .

حديقة الحيوان ، زحام كبير أمام مدخل الحديقة ، الأولاد والبنات والرجال والنساء يتزاحمون لقطع تذاكر الدخول ، الزحام والصياح حول الباعة ، باعة الفسيخ والخص واللب والسودانى والحلوى وسندوتشات الفول والطعمية ، زحام العربات يصل الى تمثال نهضة مصر ويحيط به كثيرون يفترشون النجيل فى الشريط الاخضر الذى يقسم الطريق خلف التمثال ، تمثال الجرانيت الأحمر ، ثمرة انفعال محمود مختار العظيم بثورة ١٩١٩ الشابة الريفية تزيح بيسراها طرحتها وتمديدها الأخرى لتمس بها أبا الهول وثوبها الفضفاض ينسدل على بدنه ، ابو الهول يهم بالقيام وقد مد ساقيه الاماميتين فى قوة ، يرنو الى الامام ، فى وجهه تصميم غامض وأمل ، هل استنطق مختار أبا الهول ، يوسف كان يقول ان أبا الهول لا يريد أن يتكلم ولا يوجد من يستطيع ان يستنطقه ، وجه الفلاحة الحسناء يرنو الى البعيد ، الى كوبرى الجامعة ، ضمرت كف مختار فى سنواته الأخيرة ، أصبح عاجزا عن امساك الأزميل والنحت ، قبة جامعة القاهرة تلوح من بعيد خلف التمثال ، الجامعة وبدايات السبعينات ومنتصفها ، المظاهرات وأيام الحماس والتوهج ، أيام قليلة ساخنة ثم ينحسر كل شىء ويعود المستنقع الى ركوده الآسن ، كان الخطيب متحمسا وهو يخطب فى جمعه الحاشد ، خطر له أن من الأفضل للمجاهد الكبير أن يفعل شيئا آخر غير الخطب والكلام ، خطر له أنه سيكون أمر رائع ومؤثر أن يخرج الرجل فجأة على جمعه الحاشد عاريا كما ولدته أمه ، ماذا لو فعلها هو ؟ .. هنا .. ما المانع ؟ .. ماذا يمكن أن يحدث ؟ .. ماذا يمكن أن يفعل به الناس ؟ .. فليكن فوق التمثال ، على الجانب الآخر لأبى الهول ، فلتكتمل أيام الجنون .

واندفع الى التمثال ، تسلقه من الخلف ووقف فى الجانب المواجه للفلاحة الحسناء ، وخلع ملابسه قطعة قطعة والقى بها حتى أصبح عاريا تماما وأطلق قهقهة عالية حتى يلفت اليه الأنظار .

وصفق كثير من الأولاد وهم يشيرون اليه ، وتطلع اليه بعض المحيطين بالتمثال ثم انصرفوا الى شئونهم وتنبه اليه شرطى المرور ، حدق اليه متجهما واندفع ومعه أفراد من المارة الى التمثال فى غضب .

مسرحية أهل الكهف

كوميديا من فصل واحـــد

محمود دياب

شخصيات المسرحية :

اولا : النـــــاس

١ ــ عم حسان : مصرى طيب ، تخطى الخمسين ، كان خادما فى قصر ميم باشا ، صـــار خفيرا له بعد أن تحول رســميا الى مخزن للتحف والتماثيل .. انه بحكم وحدته الطويلة دائم التامل ، والشرود ولكنه حين يلتقى بانسان ما ، لا يكف عن الثرثرة كنوع من التعويض .

٢ ــ شـــــوقى : عامل كهربائى .. فى حوالى الثلاثين .

٣ ــ مجموعة الناس :

هى مجموعة من النـــاس العاديين ، وصفناها عند ظهورها بانهـــا نموذج لمجموعة ركاب احـــد آتوبيسات القاهرة .. بينهم عمال وفلاحون وعدد من صغار الموظفات والموظفين وبائعون جوالون ... الخ .

ثانيـــا : التمـــــاثيل

١ ــ مجموعة التماثيل :

هم تســـعة تماثيل شمعية فى الحجم الطبيعى للنـــاس ، بينهم سيدتان ، وجميعهم فى سن الشيخوخة فيما عدا سيدة واحـــدة فهى لم تتخـــط الاربعين والجميع فى ثيـــاب السهرة .. الرجـــال منهم يلبســـون الطرابيش فيما عدا واحــدا منهم وهو التمثال الاول .. السمين .

٢ ــ الاستاذ كاف كاف :

ماكر فى حوالى الخمسين ، أخــذ على عاتقه الدفـــاع عن التماثيل .

زمن المسرحية :

خريف سنة ١٩٧٤

المنظـــــــر :

(ردهة واسعة فى أحد القصور القاهرية القـــديمة . الردهة عالية الجـــدران ، عالية الابواب والنوافذ ، النقوش البـــارزة المذهبة منتشرة على الجدران ، لا شك أن هذه الردهة

نفسها شـــهدت اياما وليــالى مجيــدة فى المــاضى البعيد نسبيا ، اما الآن ، وفى هذه اللحظة التى اخذناها لترتفع فيهــا استار ، فانهــا ليست سوى مخزن لبعض التمــاثيل والتحــف القـــديمة ، الستائر الثمينة ما تزال هنــا وهناك ، وان تكن قد فقــدت رونقها القـــديم، وضاعت الوانها تحت طبقة سميكة من الغبــار .

الغبــار يغطى التماثيل والتحف أيضا ، العنكبوت نســج خيمـــة كبيرة على الردهة ومحتوياتها .. حتى أن ستار المسرح ذاته لم يسلم من خيوط العنكبوت .

(الوقت نهــار ، ولكن الردهة معتمة ، ويتعذر علينا مشاهدة محتوياتها ، فاذا ما اضيئت فيما بعد ، امكن أن نرى ما فيها .. التحف والتماثيل المخزونة ، فاما التحف وقطع الآثار النــادرة المكدسة ، فمتروك تخيلها للقارىء وللمخرج ، وأما عن التماثيل ، فهى مجمــوعة فريدة من نوعها ، هى تماثيل شمعية لعــدد من الشخصيات ، فى الحجم الطبيعى لهـــا ، البست ملابس الناس ، عددها تسعة ، بينهما تمثالان لامرأتين ، وهى فى اوضاع مختلفــة ، فمنها الجالس ، ومنها الواقف ، ومنها النــائم ايضا وجميعهم فى سن الشيخوخة الا تمثـــال السيدة (٢) فهى لم تتعد الاربعين ، الطرابيش على رؤوس الرجال الا التمثال السمين فهو عارى الراس ، ولهذه التماثيل طبيعة غريبة ، فانت اذا دققت النظــر فى الوجوه خيل اليك انــك تعرف اصحابها ، وسيدهشك هذا اذا لم تكن قد التقيت بهم بالفعل ، غير أن دهشـــتك ستزول حتما حين تدرك أنك كنت تعرف هذه الوجوه من صورها التى كانت تمتلىء بهـــا صحفنا ومجلاتنا ، ســواء فى صفحاتها السياسية ، أو فى صفحــات المجتمع ، وذلك حتى مطلع الخمسينات .

وجميع التماثيل ، بغير استثناء ، فى ثيــاب السهرة .. حتى أن من الرجــال من يضــع على صدره حفنة من النياشين) .

* * *

(الباب الرئيسى للردهة يتحرك بصعوبة شديدة ، فيرتمى شريط من الضـــوء الواهن على ارض الردهة . ويدخل حسان غفير المخزن فيلقى نظـــرة مستطلعة على المكان بينما هو يتابع ثرثرته مع شوقى الذى يقف بالبــاب ينتظر وبيده على سلم خشـــبى ذى مطلعين) .

حســـان : كله الا فضايح الناس . مابطيقش سيرتها .. صدقنى . سيرتها بتجيلى الضغط ، بس فى عزبة زى عزبتنا .. « عزبة الخيشى » مستحيل تتكلم عن مواجع الناس .. الا وتتكلم عن فضايحهم ، كل شىء متلخبط فى عزبتنا ، آخــر لخبطة .. مواجـــع يعنى فضايح .. وفضايح يعنى مواجع .. وهيه دى المشكلة .. (ويدقق النظــر فيما حوله) انا مش شايف حاجة .. المخزن عتمة ، بس انا لحسن الحظ حافظه ، بالميلى ، أمشى فيه وانا مغمض ، اتفضل .. هات السلم وتعالى .. (شـــوقى يرفع السلم ويخطو خطوتين داخل المخزن ويتوقف) .

شـــوقى :مجمع السلوك اللى أنت عايزها .. ورا الباب (ويشير الى نقطة عالية فى الجدار خلف البــاب مباشرة) اصلى انا كنت باشتغل فى القصر ده ، قبل ما يتعمل مخـــزن وانتعين غفير عليه .. وعلشان كده تلاقينى حافظة بالميللى .

(شوقى يضع السلم فى المكان المناســب ، ويرفع كيس أدواته ويســتعد لصعود الســـلم) .

حســـان : على مهلك .. ماتستعجلش .. قدامنا النهار طويل .. وادى احنا بندردش ..
(شوقى يصعد السلم حتى النقطة التى اشار اليهـــا حســـان ثم ياخذ يتحسس الجدران باحثا عن غطـــاء المجمع المطلوب) .

شـــوقى : مخزنكم ضلمـــة قـــوى ..

حســـان : (وهو يدور بانفه متشمما فى تقزز) فعلا..وريحته مانسرش ، من سنين ما اتفتحش الباب .. عشرين سنة وكسور .. حتى الهـــوا كان ممنوع يخش المخزن .. تعليمـــات المصلحة كانت زى السيف ، خدوا بالـــكم من المخزن .. ايـــاكم تفتحوا الابواب ولا الشبابيك ..

حاضر .. ع العين والراس .. وانا بطبعى راجل نظـــامى ، اعيد النظـــام .. وبينى وبينك ، تعليمـــات زى دى لمصلحتى أنا .. طيب قـــدر ان شـــباك اتفتح ، وراحوا ولاد الحـــرام ساقطين ع المخزن ، ونهبوا العهـــدة (ويشير الى التماثيل) يبقى أيه العمل .. ؟؟ يبقى أنا رحت فى داهية طبعا ، ويبقى بيتى انخرب .. ولا أيـــه .. ؟؟ (سكته) هيـــه .. لقيته .. ؟

شـــوقى : الظاهر انى لقيته .. (ويبذل محاولة لرفع غطاء المجمع) .

حســـان : (فى زهو) ضرورى تلاقيه عنـــدك .. دانا أقـــدر اقولك ، فيه كام خرم وكام مسمار فى حيطان القصر ده .. دا عمر يا اســـطى شـــوقى ، مش شـــوية (ثم يتنهد متخففا) ماعلينا .. كنت باحكيلك عن عزبتنا ، وعن مسالة الفضايح والحاجات الى زى دى .. خد عنـــدك المثل ده .. قدر أن ست من الســـتات ماشيه فى الشـــارع .. ومافيش على جسمها غير الجلابية ، يعنى مافيش عليها حاجة تحت الجلابية .. طبعا ماحدش يستجرى يقـــول ان احنا قـــدام فضيحة.. ليه .. ؟ لانك – طبعا – ماتعرفش اذا كانت الست لابسة ولا مش لابســـة حاجة تحت الجلابية .. حلو كـــده .. ؟ (الموضوع شد انتباه شوقى) .

حســـان : (مستطردا) انما افترض بقى .. ان الجلابية اللى لابساها الست مهرية ، خرم هنـــا .. وفتحـــة هنا .. قـــول باختصار ، الست ماشية مكشـــوفة .. حالة زى دى حتسميها ايه يا اسطى شوقى ؟

شـــوقى : فضـــيحة طبعـــا ..

حســـان : (بحماس) عظيم .. قـــدر بقى أن الست ماحلتهاش غير الجلابية المهريـــة ديه .. ازاى تحاسبها على أنهـــا عملت فضـــيحة .. ؟ هه .. ؟ ازاى .. ؟

شـــوقى : هيه مســـالة تحير فعـــلا ..

حســـان : آدى حال عزبتنا ياسطى شوقى .. كل شىء متلخبط ، آخـــر لخبطة لا انت تقدر تلوم ولا يهون عليك تعاتب (وتمر برهة صمت قصيرة ، ويتمكن شوقى من رفع الغطـــاء) .

حســـان : هيـــه .. ازى الحـــال عنـــدك .. ؟

شـــوقى : شلت الغطـــاء .. (ويناول حسان الغطاء) والمفروض انى اشـــوف حـــال السلوك .. بس المخزن عتمـــة قوى ..

حسان : (مازحا) وعلشان كده كلفوك تصلح الكهربا .. انا مش فاهم ايه اللى يخليهم يفكروا يصلحوا الكهربا فى المخزن .. (مازحا) ماظنيش التماثيل حتقرا جرايد .. (ضاحكا) ولا يمكن يقروها تعليمات المصلحة ..

شوقى : أنا مش حاعرف اشتغل فى العتمة دى .. ما نفتح لنا الشباك يا عم حسان

حسان : جرى ايه يا أسطى شوقى .. دانت راجل قديم فى المصلحة وعارف تعليماتها (مرددا التعليمات) خدوا بالكم من المخزن .. ما تفتحوش الابواب ولا الشبابيك .

شوقى : (مقاطعا) بس التعليمات صادرة النهاردة بانى أصلح الكهربا فى المخزن .. قولى أنت ازاى أصلحها فى الضلمة دى .. ؟

حسان : أنت عايز تنفذ التعليمات .. ودا حقك .. وانا مش عايز اخالف التعليمات .. ودا من حقى .. يبقى ايه الحل .. ؟

شوقى : (بضيق) أنت بترد على الكلمة بعشر كلمات .. ادينى كبريته .. معاك كبريت .. ؟

حسان : الكبريت .. دا احسن حل .. ربنا يفتح عليك (ويخرج عليه كبريت من جيبه فيهزها ليتحقق مما بها) يكفيك كام عود .. ؟

شوقى : ولع لى عود لو سمحت ..

(حسان يشعل عود كبريت ويرفعه الى شوقى ، شوقى يتناول العود ويتمكن أخيرا من اخراج اسلاك متشابكة ثم يلقى العود المشتعل بحركة مفاجئة) .

شوقى : النار لسعتنى .. (ثم فى عصبية) ما تفتح الشباك يا عم حسان .. هوا معقول ولاد الحرام ينهبوا العهدة قدام عنينا .. ماتخلينى أشوف شغلى يا اخى ..

حسان : والنبى تروق ياسطى شوقى ، وتمسك أعصابك .. أنا راجل نظامى .. باعبد النظام .. والأوامر الصادرة النهاردة بتقول انى أفتح لك الباب لاجل ما تصلح الكهرباء .. ماقالتش افتح الشباك .. وانا باخاف من المسئولية .. لأنها لو طبت حتطب على دماغى لوحدى ..

شوقى : بس الاوامر الصادرة بتلزمك تقدم لى كل التسهيلات علشان أخلص شغلى.. ودا معناه تفتح لى الشباك ، وتعمل لى كوباية شاى ، لما يجيلى المزاج.

حسان : انا قلت لك أعمل شاى وانت رفضت ..

شوقى : بس اديك بتعطلنى ..

حسان : التعليمات اللى بتعطلك مش أنا ..

شوقى : اكلمك بصراحة يا عم حسان .. ؟

حسان : أنا باحب الصراحة .. فى عزبتنا بيعبدوا الصراحة ..

شوقى : انت فاهم عزبتكم كويس قوى .. ودا واضح .. انما للاسف ماعندكش اى فكرة عن اللى بيحصل فى المصلحة .

حســـان : (فى شعور بصدق هذه الملاحظة) ما هى المصلحة كبيرة يا اسطى شوقى .. وانا ماباشوفش منها غير المخزن ده .. حاعرف ازاى اللى بيحصل فيهــا .. حانجم يعنى .. ؟

شــوقى : لو بطلت كــلام شوية ، وفكرت فى الموضــوع ، حتفهم اللى أنا فهمته ، وتفتح الشــباك من سكات ..

حســـان : (بدهشة) وانت فهمت ايه ياسطى شوقى .. ؟

شــوقى : تعليمــات ايــه يا راجل اللى انت ماسك فيهــا ومتبت .. التعليمــات دى قدمت يا عم حسان ..

حســـان : بس ما اتلغيتش ...

شــوقى : عايز تفهم ولا مش عايز ؟

شــوقى : افتح الشــباك .. وانت متطمن .. مافيش مخلوق فى المصلحة حيحاسبك . بالعكس جــايز يدوك علاوة .

حســـان : والتعليمـــات ..

شــوقى : برضه بيقوللى التعليمات .. انا نفسى تشـــغل مخك شوية ..

حســـان : ادينى شغلته .. اتفضل اتكلم ..

شــوقى : مادام فيه أوامر بان احنــا ننور المخــزن .. يبقى ضرورى فيه تعليمــات جديدة بفتح الشبابيك .. ادى واحدة ..

حســـان : طب والتانية ..

شــوقى : ثم ان اللى يدى امر بتنوير المخزن بالكهربا فى الليل .. مايزعلش لو نورته الشمس فى النهار .. صح الكلام ده .. ؟

حســـان : (بغير اقتناع) فيه حاجة تالتـــة .. ؟

شــوقى : طبعا .. تخيل بقى المصيبة اللى حتقع على راسى وراسك لو انى رجعت الورشة فى تردد وغير اقتناع) .
من غير ما أصلح الكهربا فى المخزن .. (حسان يطرق منكرا بدهشة ثم يرفع وجهه فى تردد وغير اقتناع) ..

حســـان : أنا مش فاهم حاجة من الكلام ده .. لكن فاهم التعليمات كويس . (سكته) ومع ذلك ، حافتح الشباك .. علشان خاطرك انت بس وحيــاة أبوك تعمل لك همة ، وتخلص قبل ما حد يطب علينــا (ويتلمس طريقــه فى الظلمـــة الى النــافذة فى الناحية الأخرى من الردهة .. والنافذة مغطاه بستارها السميك القزيم) .

حســـان : (متابعا ثرثرته وهــو فى طريقه الى النــافذة) لحسن الحظ انى اشتغلت فى رص التماثيل والتحف دى فى المخزن .. وعلشان كده تلاقينى عارف سكتى بينها كويس .. يعنى اقدر امشى وسطها وانا مغمض ..

(ويحاول ازاحة الستار عن النــافذة فيتساقط غبارها ويؤذى عينيه فيتوقف ليفرك عينيــه) .

حســان : ملعون العفــار ده يا اخى .. (ثم يفتح عينيه) اهى التعليمــات ماكنتش بتسمح لنــا حتى بكنس العفــار ..

شــوقى : مافيش فى التعليمات بنــد صريح عن العفــار ..

حســان : صريح لأ .. لكن مفهوم .. ازاى حنكنس العفار والبيبان والشبابيك مقفلة .. ؟

شــوقى : عنــدك حــق ..

حســان : (وهو يزيح الستار شيئا فشيئا) كان الباشا صاحب القصر ده مايطقش ريحــة العفــار فى بيته .. كان وجــود شوية عفــار على جزمتــه هوه ، معنــاه خصم يوم من أجرتى انا . انما شوف الدنيــا .. على فكرة فيه تمثال هنــا للباشا صاحب القصر ، وكمان تمثال لمراته .. (ويفلح أخيرا فى أن يزيح الســتار) تفتكر لو الباشا رجع للدنيــا وشاف العفــار دا كله فى قصره ، حيعمل فيــه ايــه ؟ دا كان والعيــاذ بالله مفترى (ويفتح النــافذة على مصراعيها ، فينفجر ضــوء النهــار فى الغرفة ، وتسقط أشعة الشمس على التمثال الاول ، وهــو اقرب التماثيل الى النافذة ، يجلس ملتفتا نحو البــاب) .

شــوقى : (يتنهد فى ارتيــاح ، ويلقى نظــرة شاملة على محتويات المخزن) كويس أن الفيران ماكلتش عهدتك (ويضحك ضحكة صغيرة ثم يوجه اهتمامه الى عمله فهو يفحص الاسلاك ، ويقص التالف منها ويعيد لحامه) .

(حسان يلقى نظرة من النــافذة على أرض الحديقة ، ثم يستدير بوجهــه نحو شوقى ، ويقف معتمدا بجسده على قاعدة النــافذة بتــامل التماثيل كانمــا ليتمم عليهــا) .

حســان : يوم ما تقفلت الشباك ده ، آخر مرة .. ماكنتش أصدق انه حيتفتح تانى .. واديه اتفتح .. وانا اللى فتحته بنفسى .

(ويثبت حسان نظره على التمثال الاول .. انه تمثال لرجل ذى اهمية ، ضخم الجثة ، تطل من عينيه نظرة خبيثة ، غير أن سمنة وجهه وغلظة رقبته ، تجعلانه يبدو على شىء من البله) .

حســان : (مشيرا الى التمثال الاول) التمثــال التخين ده ، كان آخــر حتــه انضافت للعهدة .. شيلناه يوميها ، خمسة رجاله . وانا كنت لسه بعــز عافيتى ، ومــع ذلك ، كنت حاقطس تحتــه .. (ويتحسس وجه التمثال الاول باصابعــه ، ثم ينفضها مما علق بهــا من غبار وخيوط عنكبوت) .

انا مش فاهم البنى ادم بياكل ليه ، علشــان يربى جته زى دى .. (مازحا) انا شخصيا ماعرفش حــاجة تجيب النتيجة دى غير العلف .. (ويضحك) .

شــوقى : السلوك كلهــا تلفانه .. لازم يغيروها كلهــا ، اذا كانوا عايزين المخــزن يفضل منــور .

حســان : (معلقا نظرة على التمثال الاول وهــو يمر به) التمثال ده له بصة مانعجبنيش .. زى ما يكون بيشتم (ثم مثرثرا) فى عزبتنــا يا اسطى شوقى ماشوفناش غير ناس نشفانة .. جلد على عضم .. الواحــد منهم يعدى قــدامك تفتكره خيــال . (ويضحك ضحكة صغيرة) حصل مرة أن راجل فى عزبتنا طلق مراته علشــان

نحيفة قوى .. وبعد ما تجـــوز غيرها ، رجع يدور عليها لأجل ما يرجعها لذمته .. تعرف ليـــه .. ؟ لان مراته الأولانية ــ على حــد قوله ــ كان فى جسمها شوية لحم .. (شوقى يضـــحك ضحكة صغيرة) وماحدش فى عزبتنا شاف فى العملة دى اى فضيحة .. ولا حد فكر يلومه .

شـــوقى : ويفيد باية اللوم يا عم حسان .

حســـان : تفتكر ليه الرجالة فى عزبتنا بيحبوا خلفـــة العيـــال يا اسطى شوقى .. ؟ اوعى تصدق انهم بيحبوا العيـــال ..

شـــوقى : امال بيخلفوهم ليـــه .. ؟

حســـان : علشان يشوفوا نسوانهم منفوخين شوية .. الست تحبل تقـــوم تتنفخ .. تولد .. تقوم تحبل تانى .. واهى نفخة أحسن من بلاش ..

(شوقى يضـــحك) .

حســـان : الكلام ده قالهولى قرداتى حكيم فى عزبتنا ..

شـــوقى : المدهش أن عزبتكم فيها حكيم ياعم حسان ..

حســـان : كل عزبة لهـــا حكيمها يا اسطى شوقى . ولو حصـــل لك نصيب وشفت جبـــلاوى حتعرف قد ايه الراجل ده حـــكيم ..

شـــوقى : ومين جبـــلاوى ده .... ؟

حســـان : القرداتى .. زارنى مرة هنا .. وفضل يلح عليه أدخله المخزن يتفرج .. واصل أنا بطبعى قلبى ضعيف مع أهل عزبتنا .

شـــوقى : خالفت التعليمـــات ..

حســـان : قلت دقايق .. مافيش غيرهم .. وما اتكرروش .. حبيت اضـــحك معـــاه قلت له .. (مشيرا الى التماثيل) دول ناس أكابر ياجبلاوى .. ياريتك جبت القـــرد معاك .. كنت لميت منهم قرشين كويسين . كنت فاهم انه حيضحك ماضحكش .. وقال لى : وهما كانوا يسيبولنا اللقمة وهما بنى آدمين ياحسان .. علشـــان يدونا وهما تماثيل .. اظن مافيش بعد كده حـــكمة ..

شـــوقى : أنا شفت بعنيه واحـــد قال حكمة أنفـــع من دى .. هـــوا شيال عجـــوز ، كان بينقل حاجات من مخزن مصر الجديدة من يومين .. وكنت هنـــاك باصـــلح الكهربا .. وقف يبحلق فى التماثيل اللى زى دى بيجى خمس دقايق ، وبعدين هز دماغه وقال لى : الناس دول لموا كل الخير اللى فى الدنيـــــا وهما عايشين .. ماسبولناش حاجة .. والظـــاهر انهم لموها وهمـــا تماثيل برضه .. امال يعنى الخير راح فين .. (حسان يطرق متأملا عبارة الشيال الحكيم) .

شـــوقى : (وهو يوجه اهتمامه الى عمله) الدنيـــا مليـــانه ناس طيبين .. (وتمر لحظـــة صمت .. وخـــلال هذه اللحظـــة حـــدث شىء غريب فى المخـــزن لم يتنبـــه لـــه حسان ولا شوقى .. شىء ينـــذر بكارثة فان التمثال الأول السمين كان أسرع التماثيل تاثرا بالهـــواء الذى يتسرب الى المخزن ولعـــل أشعة الشمس التى وقعت عليـــه

كان لهـا تاثيرها أيضا ، فلقـد أخذت الحيـاة تدب فجـاة فى عينيه .. ثم اذا هو يحرك راسه حركة خفيفة كانما يفيق من سبات طويل .. ثم انـه يحرك راسه حركة بطيئة جـدا تجـاه النافذة ، فيهدا تماما) .

حســان : (بعد سكته تامله الطويلة) لعزبتنا طبيعة غريبة قوى يا اسطى شوقى .. اول ما رجلك تدب فيهـا تحس انك دخلت محزنة .. النـاس فيهـا غرقانين فى الحزن لشوشتهم .. لدرجة لو حـد مات بتهيالك ان اهله ماحزنوش عليـه كمـا يجب ..

شـوقى : مع أن ماحدش حيورث منـه حاجة طبعا ..

حسـان : والحقيقة ان حزنهم ع الميت بيضيع فى حزنهم الاصلى مابيانش .. نقطة فى بحر .. مش معقولة الفـكرة دى برضه .. ؟

شـوقى : سمعت موظف فى الادارة بيتكلم عن مرض جـديد اسـمه العقد النفسـية .. والظاهر أن عزبتكم مرضانة بالعقد النفسية .. ناولنى الغطـا لو سـمحت .. (يناوله حسان الغطـاء) .

(تمثال آخر يتحرك حركة التمثال الاول ثم يهدأ) .

حسـان : خلصت من هنـا .. ؟

شـوقى : مؤقتـا ، لغـاية ما أشوف بقية المبنى (وينشغل شـوقى برد الغطـاء الى مكانه) .

حسـان : (مستطردا) والغريبة انك تلاقيهم يا أخى — قصدى أهل عزبتنا — يموتوا فى فعل الخير .. وأى واحـد منهم مستعد يضحى بنفسه علشانك عنـد اللزوم .. على فكرة .. فيه تلاته من عزبتنا ماتوا شـهدا فى الحرب من سـنة .. على خـط بارليف .

(تمثال ثالث يتحرك حركة التمثال الاول ويهدأ) .

شـوقى : (وهو يهبط السلم) كلامك عن عزبتكم شوقنى لانى أشوفها .

حسـان : عزبة الخيش اسمها .. ياريت تسمح لك ظروفك تزورها .. بس ماتسمحلكش تبـات فيهـا .

شـوقى : ليـه .. ؟

حسـان : لو نمت فيهـا مش حتسلم من الكوابيس .

(شوقى يضحك ضحكة حقيقية) .

حسـان : مافيش مرة زرتهـا الا واستلمتنى الكوابيس بالليـل .. هوا كابوس واحـد فى الحقيقة .. نفس الكابوس فى كل مرة .

شـوقى : اهى دى حاجة غريبـة ..

حسـان : فعلا غريبة .. فى كل مرة أشوف الباشا صاحب القصر ده تمثاله اللى قـاعد هناك ده .. (ويشير الى تمثال رجـل ظاهر الاهميـة والخطـورة يحمل على صدره عددا من النياشين .. ويتحرك شوقى ليلقى نظرة مدققة على التمثال) .

حسان : (مستطردا) أشوفه ماسك سكينة كبيرة ، قد كده (ويشير الى طول ذراعه) بيجرى ورايا ، ومعاه شلة كبيرة .. واشوفنى باجرى قدامهم .. احاول اصرخ ، لكن صوتى مايطلعش .. فاتنى أجرى فى ضلمه سوده ، مافيهاش نقطة نور .

شوقى : (باهتمام) وبيطولك فى الاخر .

حسان : فى الاخر باتعب ، واترمى ع الارض .. ولما باشوف السكينة فوق قلبى ، باروح منطور من فرشتى .. واقعد اتنفض .

شوقى : دا كابوس فظيع ..

حسان : فعلا فظيع .. واتنى قاعد صاحى لحد الصبح .. واول ما الشمس تطلع ، اجى جرى على هنا .. ولما الاقى كل شىء زى ماهوه ، أخد نفسى واتطمن ..
(الباشا صاحب القصر يتحرك حركة تشبه حركة التمثال الاول ويهدأ) .

شوقى : بيحصل كتير انى اشوف كوابيس .. بس مش بالشكل ده .. كابوسك دا فظيع.. مايتسكتش عليه ..
(ويرفع شوقى سلمه استعدادا للانصراف) .

شوقى : انا حامر على بقية المهن .. ولازم تكون معايا ..

حسان : دقيقة اقفل الشباك والحقك ..

(ويغادر شوقى المخزن .. ويمضى حسان بهمه الى النافذة المفتوحة ، ويمر بالتمثال الاول ، ويلقى عليه نظرة تلقائية عابرة ، فلا يتنبه الى ما طرا على وضع رأسه من تغيير الا بعد ان هم باغلاق النافذة ، فهو يتوقف فجأة ، ليعود فيلقى نظرة متمعنة عليه وقد ثارت فى رأسه التساؤلات) .

حسان : (فى دهشة وحيرة) عجايب .. التمثال ده ماكانش بيبص الناحية دى .. ولا كان بيبص الناحية دى .. ؟ (ويمر أمام التمثال فى محاولة للتذكر) لا .. لا .. مستحيل وايه اللى حيحرك دماغه .. ؟ أنا باتكلم كتير ، وباحكى حكايات ياما ، ودا بيجيب لى الصداع .. وبيلخبط الدنيا فى دماغى ..
(ويعود الى النافذة فيغلقها بسرعة ، ويعيد الستار الى وضعه الاول .. ثم يتجه نحو الباب وهو لا ينسى طبعا ان يلقى نظرة خاصة على التمثال الاول وهو يمر به وقبل أن يغلق الباب يطلق التمثال الاول تنهيدة عميقة ، فيتوقف) .

حسان : (فى ذهول) ايه ده .. ايه اللى حصل .. انا زى اللى سمعت حاجة (ويميل باذنه مرهفا سمعه ، ثم يحيل عينيه فى المكان) . انا لازم أبطل كلام عن عزبتنا .. سيرتها بتفرقنى فى الاوهام .. والله منا جايب سيرتها تانى النهاردة (ويغادر الردهة ويغلق الباب بعد ان يلقى نظرة أخيرة عليها ، وتمر برهة صمت) .
(التمثال الاول يتحرك بجسده حركة ثقيلة .. ثم يحرك احدى قدميه بصعوبة كبيرة ، فتسمع طرطقة عالية لعظامه ثم يتمطى بكل جسده فيسمع المزيد من طرطقة العظام .. ينهض واقفا ، بينما يتحرك تمثال آخر فى الخلفية حركة خفيفة يتثائب بعدها بكل فمه ، فينهض تمثال ثالث كان نائما بانتفاضة مفاجئة كان ثمة ما أزعجه) .

اظـــلام

المشـــهد الثـانى

المنظـــر :

(مدخل القصر الذى يضم مخـزن التحف ، واجهة القصر ، على يسار المسرح سلاملك يعلو على الارض بثمانى درجـــات .. القصر على ناصية تحيط به مساحة من الارض كانت حديقة فيما مضى ، غير أنهـــا تجردت الا من بضــع شجرات . ويفصل القصر من الطريــق سور من القضبان الحديدية نرى منــه جانبين ، أحدهما على يمين المسرح ، والآخر فى خلفيــة المسرح ، فى مواجهة الجمهور ، حيث توجـد البوابة الخارجية للقصر ، وهى بوابــة حديدية أيضا ، تغلق بسلسلة وقفل كبير . دكة حسان الحارس وضعت أسفل السلاملك بحيث يتعذر على الجالس عليهــا أن يرى الداخل أو الخــارج من باب المبنى وعلى الدكة بعض مهام حسان ومنها عصاه) .

الوقت : نهـــار

(حسان يجلس القرفصاء على الارض بجانب الدكــة ، يذيب السكر فى كوبين من الشاى وهــو مستغرق فى التفكير .. ويظهر شوقى فى الخلفيــة ، قادما من وراء القصر حـــاملا سلمه ، فيسنده فى مكان قريب من الدكة) .

شــوقى : دلوقت كل شىء تمـام .. لو حبوا ينوروا المخزن يجـوا ينوروه .

حســان : اقعد اشرب الشـــاى .

شــوقى : هوا دا فعـلا وقت الشاى .. (ويجلس على الدكة ويتنــاول كوب الشـــاى ، ويرشف منه رشفة كبيرة باستمتاع) .

شــوقى : انت شغلت دماغى بعزبتكم .. من ساعة ما سبتك ما مبطلتش تفكير فيها .

حســان : عزبتنا تستاهل تفكر فيها ..

شــوقى : فكرت فى تفسيرك لحب الناس فى عزبتكم لخلفة العيال ..

حســان : تقصـــد تفسير جبـلاوى .

شــوقى : أنا ما اظنش ان حبهم للخلفة سببه حبهم لنفحة الســتات .. زى ما بتقول .

حســان : امال أنت رأيك ايه .. ؟

شــوقى : المسالة ابعد من كده فى رأيى انا بيتهيالى ان الرجالة فى عزبتكم عايزين يثبتوا انهم رجالة .. ومش لاقيين طريقــة غير انهم يخلفــوا عيال .. والستات نفس الشىء .. ما فيش قدامهم طريقة يثبتوا بيها انهم ستات ، الا انهم يحبلوا ويخلفوا عيــال .

حســان : (مبهورا بالفكرة) انت زرت عزبتنا . ؟ ضرورى زرتها ..

شــوقى : أعرف ست خلقتها اتشوهت فى حريقــة .. ومن يوميها وهيه مصرة على انهـــا تخلف لجوزها عيال .. ما فيش سنة تعدى الا وتخلف له عيل جديد .

حســان : (فى حماس) هو دا الكلام الصح .. أنت فاهم عزبتنا اكثر منى .. والله لاربك دماغ جبلاوى برايك ده .. حاخليــه يعيــد النظر فى كل كلامه .. (ويضحك فى سـعادة غير انه يقطـع ضحكته فجاة وقد تملكه شعور بالاغتمام) .

شــوقى : (وقد أدهشه تغير حســان) ايه الحــكاية .. أنت غيرت رايك ولا ايه .. ؟

(يفتح باب المبنى فى هذه اللحظة بهدوء شديد ، ويظهر من ورائه التمثــال الأول السمين انسانا يتحرك ، على راســه وثيابه آثر من الغبــار ونســيج العنكبوت ، انه ذاهل النظرة ، يبدو وكأنه لم يتخلص نهائيا بعــد من اثر النوم الطويل ، يتوقف يدير عينيه فيما حوله ، ويسير كالمنوم) .

حســان : أنت بتجرنى للكلام عن عزبتنا .. وأنا عايز انساها النهاردة خالص .. سيرتهــا بتقلب مخى .

شــوقى : مش حتقدر تنساها .

حســان : أقدر ... اشغل دماغى بحاجات هايفه .. زى كوباية الشــاى دى مثــلا .. (ويستطعم الشاى بحركة عمدية ظاهرة) هم .. ايه رايك فى الشاى ده ..

شــوقى : (يرشف رشفة من الشاى متلوقا) مش بطال ..

حســان : تفتكر الشاى ده مخلوط بنشارة الخشب وقشر العدس .. ؟

شــوقى : (يتذوق الشاى مرة اخرى) ما أفتكرش ..

حســان : (بتلقائية وبحكم العــادة) فى عزبتنا بيشربوا نشارة الخشــب المصبوغة على انها شــاى... وهما عارفين انهــا نشارة .. ويشوفوا العفاريت بالليل .. وجبلاوى القرداتى بيقول ان العفاريت دى سببها الشاى اللى بيشربوه .

شــوقى : (يقاطعه مازحا) ظبطتك .. أديك بتتكلم عن عزبتكم .. (ويضحك) ..

(التمثال الاول يهبط السلم الى أرض الحديقــة فى ذهول وبحذر شديد خشية السقوط) .

حســان : (فى باس) الظاهر انى مش حاقدر اقلع عزبتنا من رأسى أبدا .. ولا عمرى حاسلم من اللخبطة والصداع .

شــوقى : حنهرب من نفسنا ونروح فين يا عم حســان .. (ينهض واقفــا) يادوبك أطلع ع الورشة ..

حســان : وجودك معايا مسلينى ..

شــوقى : (مع ابتسامة ودود) والشغل بياكلنا عيش .. من النك (ويرفع سلمه ويستدير نحو البوابة الخارجية) .

حســان : مع السلامة .. شرفت .. (ويلحق بشوقى الى البوابة) أبقى خلينا نشوفك .

حســان : (مشيعا شوقى من خلف قضبان السور) حاوصل لجبلاوى رأيك فى خلفة العيال .. (ونسمع ضحكة شوقى بعــد ان اختفى) .

(التمثال الأول اتجه الى السور الحديدى على يمين المسرح ، فوقف جامدا يحملق فى الطريق من خلال القضبان) .

(حسان بعد أن ودع الأسطى شوقى عاد الى دكته مطرقا مشغول الذهن ، ولم يتنبه الى وجود التمثال الأول الا بعد أن جلس على الدكة ، فعندئذ فقط وقع بصره على ظهر التمثال تملكته الدهشة ، لا لأن تمثالا تحرك ، فهو لم يعرف بعد أن تمثالا تحرك ، وانما لأن رجلا ما دخل الى المكان فى غفلة منه) .

حسان : (متمتما) حاجة غريبة .. مين ده ؟ .. وازاى دخل لهنا .. مستحيل يكون نط السور .. والا كان هدم السور (ويبتسم ابتسامة مرتبكة تتلاشى سريعا ، وينهض فيتجه الى التمثال) .

حسان : يا أستاذ .. يا سيد ..

(ولكن التمثال لا يجيب ، فيمد حسان يده الى كتف التمثال منبها) يا أستاذ ...
(التمثال يدير عينيه الى حسان بهدوء) .

حسان : ما تأخذنيش .. ممنوع حد يخش لهنا من الجمهور .. وتعليمات المصلحة صريحة ، وما بترحمش ..

(التمثال الأول يتأمل حسان بنظرة استخفاف ، وانما بهدوء ربما كان قد تولد حتى هذه اللحظة فى أعماق حسان ، شك بعيد غامض فى حقيقة الشخصية التى يتحدث اليها ، خاصة وهو يواجه نظرة التمثال التى يعرفها ، ولكنه فى الحقيقة كان من العقل بحيث لا ينقاد لأفكار جنونية .. كأن يكون هذا الرجل هو نفسه التمثال الذى يعرفه) .

حسان : (مرتبكا أمام نظرة التمثال) أنا كنت أتمنى لو تسمح المصلحة للجمهور بالدخول .. علشان يتفرجوا ع المتحف اللى عندنا .. عندنا جوا تحف ظريفة قوى تعجبك .. بس للأسف المصلحة مش راضية .. أصلها بينى وبينك .. خايفة ع التحف من الجمهور ..

(التمثال يحول بصره عن حسان الى الطريق بهدوء ويزداد حسان ارتباكا) .

حسان : تسمح لى أسألك ؟ .. انت دخلت ازاى هنا .. ؟ كنت أنا وزميلى الكهربائى قاعدين ع الدكة دى .. وما شفناش حد داخل .. دخلت ازاى .. ؟

التمثال : (يتكلم لأول مرة فهو يتكلم بصعوبة فى البداية) شالونى .. ودخلوا بيه ..

حسان : (بدهشة أمام سمنة التمثال) شالوك .. ؟

التمثال : شالونى خمسة ..

حسان : (متمتما لنفسه) معقول كده .. يادوبك .. (يكاد يبتسم ، غير أن الفكرة الجنونية تنبض داخله نبضة مفاجئة ، فتنقطع ابتسامته ليحملق فى وجه التمثال) .

حسان : وش سيادتك مش غريب عليه .. هوا سيادتك موظف معانا فى المصلحة .. ؟

التمثال : (بصلف) أنا رجل أعمال ..

حسان : (وقلقه يتزايد لحظة بعد لحظة) كلنا رجال أعمال .. ما هو لازم الراجل منا يكون له عمل علشان يكسب قوته وقوت ولاده .. (ويتحسس كتف التمثال) ايه ده .. ؟ .. دا الظاهر عنكبوت .. (ويعود ليحملق فى وجه التمثال) أنا متهيألى أعرف سيادتك .. وشك مألوف عندى .. مؤكد .. بصة عينيك بالذات ..

(ثم يشير الى جسد التمثال) كلك مش غريب عليه .. (وانتفضت الفكرة الجنونية فجأة الى صميم عقله) قل لى .. انت مالكشى قريب تمثال .. ؟

التمثـال : (باستياء) انت مزعج .. (ويبتعد عن حسـان خطوة ويقف ليحملق فى واجهة القصر) .

حسـان : صحيح يخلق من الشبه اربعين .. وخمسين .. والف لو عايز .. لكن بصة عينيك بالذات .. دا مستحيل .. انت ضرورى ليك اخ تمثال ..

التمثـال : من المؤلم أن الانسـان يقوم من النوم ويصطبح بيك .. انت فعلا مزعج .

حسـان : (وقد اقتربت الفكرة من دائرة اليقين) بعد الشك ، أنا داخل أطل طلة ع المخزن .. وراجع لك .. لازم اتمم ع العهدة .. (ويتراجع نحو السلاملك) .. أصل الدنيـا ما عادش فيها أمان .. (ثم متوسلا الى التمثال) بس أرجوك ما تتحركش من هنا لغـاية ما أرجع دقيقة وراجع لك .. أوعى تتحرك (ويندفع نحو السلاملك) .

التمثـال : (متمتما) راجل مجنون .. مخزن ايه اللى بيتكلم عنه .. ما فيش فى قصر ميم باشا مخازن .. (فى حيرة ومحاولة للتذكر) انا مش فاهم ليه شالونى خمسـة وجابونى القصر ده .. ؟ جايز الأحـداث اللى حصلت فى البورصة ضايقت الباشا .. ومع ذلك ، ما كانش يصح يسىء لى ، ويعاملنى بالصورة دى (ويطرق التمثال مفكرا) .

(حسان بعد أن اقتحم باب المبنى ، عاد فارتد بظهره خارجا وقد تجمدت على وجهه صرخة ذعر .. وعيناه محملقتان فيما وراء البـاب .. ويظهر التمثال الثانى ، وهو لرجل كان ذا اهميـة وخطورة . انه يسير ذاهلا ، مشتت النظرة ، فى خطى بطيئة للغـاية ، ولا يكاد يحس بوجود حسان الذى يتراجع أمامه مذعورا .. فهو لم يسترد وعيه كاملا بعد) .

حسـان : (صارخا فجأة بكل كيانه) دى العهدة .. حتتين من العهدة يا خراب بيتك يا حسان..

(التمثال الأول يفيق من تأملاته ليلقى نظرة على بوابة القصر ثم يخطو نحوها قبل أن يوقفه حسان) .

حسـان : (صارخا فى التمثال الأول) اقف عندك .. اياك تتحرك (ويقفز الدرجات فيندفع الى التمثال الأول ، فيواجهه التمثال بنظرة ازدراء وتحد) .

حسـان : انت رايح فين يا حضرة .. مكانك هنا فى المخزن . انا عرفت انت مين .. ولحسن الحظ عرفتك قبل فوات الأوان . ازاى خطر لراسك المنفوخة دى انك تقدر تفلت من هنـا ؟ .. هه ازاى اتحركت أصلا ؟ .. انت مش أكتر من شـمع ميت .. أنا مستلمك كده من مدير المخـازن ، وباصم على كشـوف العهدة بصابعى ده .. ايه اللى حركك .. وايه اللى حرك التانى ؟ .. (ويشير الى التمثال الثانى) هوا كمان شمع ميت .. كلكم شمع ميت ..

التمثـال : انت مجنون ..

حسـان : أكيد الشيطان دخل فيكم وحرككم .. انت وهوه .. ولكن ليكن معلوما لو اتلمت شياطين الارض كلها ، مش حتقدر تاخد من عهدتى حتة واحدة .. فاهم .. فاهم يابو دماغ منفوخة .

(التمثال الثانى يقف فى اعلا السلاملك يلتقط انفاسه) اتفضل قدامى ع المخزن .. اتفضل يا حضرة التمثال .. (ولكن التمثال الاول لا يتحرك من مكانه ، ولا يحول عينيه عن حسان وهو يكاد ينفجر غضبا) .

حسان : (ساخرا) راجل اعمال .. (ويضحك ضحكة ساخرة متوترة صغيرة) الظاهر أن شيطانك قال لك انى راجل اهبل ينضحك عليه .. بس دا بعدك أنت وهوه .. ياخى دهده .. دانا مفتح قوى .. اتفضل يا أستاذ ع المخزن .. (صارخا) اتفضل .. (ويمسك بذراع التمثال ليعود به الى المخزن ، غير أن التمثال ينطر يد حسان بغلظة) .

التمثال الاول : يالوقاحة الخدم .. ما كنتش اعرف ان ميم باشـا بيسىء اختيـار خدامينه لهـذا الحـد ..

حسان : يا سـلام .. (ويضحك ضحكة ساخرة صغيرة) سيادة التمثال بيقول رأيه فى مشكلة الخدامين .. طب ادخل اشتكينى لسعادة الباشا .. اهو موجود جوه فى المخزن .. تعال نروح له سوا . (ثم فى حدة) أحسن لك تمشى قدامى ، والا حاشيلك شيل .. حانادى اربعة من الشارع ونشيلك خمسة زى ماشلناك أول مرة وندخلك غصب عنك .. (ثم صارخا فى التمثال الثانى الذى بدأ يهبط السلم) ارجع يا سيد .. التمثال الثانى لم يسمع والتمثال الأول يبصق على الارض بازدراء) .

حسان : وبتعرف تتف يا برميل الشمع .. قسما لو اتحركت خطوة لانا مدشدشك لالف حته .. (ويندفع حسان الى الدكة ليأتى بعصاه ، الى التمثال الأول الذى ينتفض لفرط غضبه وشعوره بالاهانة) ..

التمثال : لن أنسى هـذه الاهانة لميم باشا ما حييت .. ولسوف ارد له الصاع صاعين .. سأثير القضية فى الحزب ، وعلى صفحات الجرايد ، وعلى كل المنابر .. لسوف أدمره سياسيا (حسان يطلق ضحكة ساخرة عالية ، غير أن ضحكته تنقطع فجاة ، فقد وقعت عيناه على تمثال ثالث لباشـا معلول يخرج من باب المبنى السلاملك .. انه أكثر التماثيل اعياء وتهدما) ..

حسان : رحمتك يارب .. ايه اللى حصل فى الدنيـا .. ماحدش فى عزبتنا حيصدق ان دا حصل .. وفى مخزنى .. ياريتنى مسكت فى الاسطى شوقى ، وماخلتوش يمشى .. (ثم يقفز ليواجه التماثيل الثلاثة مهددا بعصاه) اسمعوا كلكم .. خصوصا انت ياتخين .. خـدوها من قصيرها وارجعوا أماكنكم .. الوكالة ليها بواب وانا بوابهـا .. ومش حاسمح لتمثال فيكم يقرب ع البوابة دى .. سامعين ..

(غير أن التماثيل ما تزال تتحرك ، الثـالث يخطو باعيـاء شـديد على السلاملك ، والثانى يهبط السلم ، اما الأول فهو يتحرك باصرار وتحد نحو البوابة) .

(حسان يتراجع أمام التمثال الأول ، ولا يجد مفرا أخيرا الا أن ينطلق الى البوابة فيسدها ويقف معتمدا عليها بظهره) .

حسان : (الى التمثال الأول مهددا) تعـال .. قرب .. حاول تعـدى من الباب ده وشوف أنا حاعمل فيك ايه .. (ويلتفت الى الطريق مناديا) يا ابراهيم ..

(ثم الى التمثال) قسما لاكسر راسك التخينة دى ، وفى ستين داهية حته من من العهدة .. ولا يهمنى (وينادى) ياعلوان .. (التمثال يتوقف اخيرا) .

التمثال الأول : لاتفاهم مع الخـدم .. لك سـيد يترد عليه .. وأنا حاعرف ازاى أتفاهم مع سيدك .. (ويستدير ليتجه الى السلاملك وعندئذ يتعرف على التمثال الثانى فيتوقف أمامه وقد تملكته الدهشة) .

التمثال الاول : (الى الثانى) بونجور يا الف بيك

التمثال الثانى : (يلقى نظرة مدققة على الاول ثم ينطق بصعوبة كبيرة)

بون .. جور اكس .. لانس .

الأول : انا مكانتش اعرف ان سعادتك هنـا ..

(التمثال الثانى يدقق النظر فى معالم القصر)

حسـان : دول بيتكلموا زى البنى آدمين .. وبيتوشوشوا .. وتالتهم حيتلم عليهم .. اغرب حاجة انهم بيعرفوا بعض ..

التمثال الثانى : (الى الأول) قصر مين ده .. ؟ عندك فكرة .. ؟

التمثال الأول : دا قصر ميم باشا يا الف بيك ..

التمثال الثانى : (متلفتا حوله باستنكار) مستحيل ..

التمثال الأول : لولا انى باتردد كثير على ميم باشا ، وأعرف قصره كويس ، كنت شكيت فى الموضوع .. لكن خدامه ، اللى واقف هناك ده ، أكد لى انه قصره فعلا .

التمثال الثانى : أمال راحت فين الجنينة .. ؟

التمثال الأول : السؤال دا حيرنى فى الحقيقة .. (ويلقى نظرة سريعة على حسان) بس مع اهمال الخدامين ووقاحتهم . ماعادش موت جنينة زى دى شىء مستغرب . ماتعرفش سعادتك قـد ايه ادهشنى وازعجنى ، حضرة الافندى عضو مجلس النواب اللى وقف يطالب بشمول قانون العمل لخدم المنازل هـذا الافندى وامثاله مابينظروش لابعد من مواقع اقدامهم .. انا لا اشك لحظـة فى ان ابو هـذا العضو المحترم بينتمى لهذه الفئـة .. اقصد خـدام .

التمثال الثانى : (وهو يبدو مشغول الذهن عن الأول تماما) انا مش فاهم ايه اللى جابنى هنا .. انا كان بينى وبين ميم باشا خلاف بسبب اطيان المرج .. وكنت مستحيل اقبل ادخل قصره الا بعد ترضية مناسبة .

(التمثال الثالث يقف فى اعياء على درجات السلم معتمدا بجسده كله على الحاجز ، ويحاول أن يلفت انتباه الأول والثانى اليه باشارات صامتة من يده بدون جدوى) .

التمثال الأول : (هامسا الى الثانى) أخشى أن يكون اتبع مع سعادتك أساليب الفاشـية اللى اتبعهـا معـايا .

التمثال الثانى : (مستنكرا) فاشية .. ؟

حســـان : دول آكيـد بيتفقوا عليه .. (ويتلفت حوله باحثا عن منجد) .

التمثال الأول : (هامسا الى الثانى) تذكر سعادتك الأحداث اللى حصلت اخيرا فى البورصة .. بلغ الباشا انى كنت المحرك وراها .. وانى سبب فى خسارته خمسين ألف .. فشوف عمل فيه ايه .. بعت جابنى لقصره غصب عنى .. خمسة من رجالتــه شالونى بالقوة يا اكسلانس .. كان الخدام ده واحــد منهم .. هوا نفســه اعترف قدامى شخصيا .

التمثال الأول : الثانى (يحاول أن يتذكر) آخر حاجة فاكرها .. ضربة اخذتها على أم راسى مافقتش بعدها .. فى دلوقتى .. فاشــية .. (ثم ضارخا بقدر ما يستطيع) أقسم لأرفعن الأمر الى السراية .. والى السفارة .. نحن نعيش فى بلد له برلـــان .. ودستور .. وحكومة ..

التمثال الأول : وملك معظم ..

التمثال الثانى : لن ترضى السفارة بان تتفشى أساليب الفاشية فى بلادنا .. (التمثال الثالث العليل يسقط على الارض ، ويستلفت انتباه الاثنين فيهرعان اليه) ..

حســـان : (ينادى شخصا ما فى الطريق) يا عبد السميع .. الحقنى يا عبـد السميع الحقنى ..

التمثال الأول : (وقد تعرف على شخص التمثال الواقع) داصــاد باشا عين ..

الثانى : (مروعا) مش معقول .. عزيزى صــاد باشــا عين .. عملوا فيــك ايه ياعزيزى (ويتعاون الاول والثانى على حمل الثالث الى دكة حسان ، ويلقى الاول بمهام حسان على الارض فى تقزز ويريحان الثالث على الدكة ثم يلتقطان انفسهما) ..

الثانى : (وقد لاحظ ما علق بثياب الثالث من غبار وعنكبوت) دا متوسخ جــدا ..

الأول : وانت كمــان يا ألف بيــك ..

الثانى : وانت كمان .. (ويتامل كل منهما نفسه) .

الأول : الظاهر ان الباشا مسح بينــا الارض يا اكسلانس .

الثانى : بس أنا حادفعــه التمن .. لتكن حربا على كل المستويات .. بشرفى ، لانشر عنه كتاب .. وحاختار لون الكتاب أشــد ســواد من الليل .. حافضح علاقته بالأمريكان ، وبالرقاصة جورجيت .. وبالشركة العالمية .. وبكل شىء ..

الاول : فكرة رائعــة .. ويسعدنى اســاهم فيهــا .. يسعدنى أكتب فصل كامل فى الكتــاب ده عن الأفنــدى عضو مجلس النواب اللى بيتكلم باسم الخدمين .

الثانى : وفصل كمان عن الافنــدى اللى مصمم يحشر كلمة الفلاحين فى كل مناقشة ..

الاول : سنهز كرسى الوزارة بهــذا الكتــاب ..

الثانى : ولن تتخلى السفارة عنــا فى هذه الحرب العادلة ..

الاول : ستكون حربا لا تبقى ولا تذر .. (ثم يوجه الاثنــان اهتمامهما الى التمثال الثالث فيبذلان المحاولات لان يراده لوعيه) ..

(وفى خلفيـة المسرح ظهر عبـد السميع بائع اللبن جارا دراجتـه متجها الى حســان فى تساؤل ويبقى خارج السور) ..

عبد السميع : صباح الخير يا عم حســان ..

حســان : عبد السميع .. بص هنــاك كده ..
(عبد السميع يلقى نظرة على التماثيل من خلال القضبان) ..

حســان : شــايف ايــه ؟

عبد السميع : شــايف رجــالة وطرابيش ..

حســان : (فى لوعة) دول مش رجالة يا عبد السميع .. دول تماثيل عهدتى .. تلت حتت من عهدتى .. كانوا أصنام .. شمع ميت .. وفجأة اتحركوا ..

عبد السميع : عم حسان .. ايه اللى جرالك .. فوق ياراجل أمال ..

حســان : مصيبة وجت لى يا عبد السميع ..

عبد السميع : (وقد اقلقته حال حسان) ما هو باين والمصيبة الكبيرة ان البوليس يعرف بحالتك ويحولك على ..
ويحولك على ..

حســان : (مقاطعـا فى احتجاج) أنا مش مجنون يا عبـد السميع .. دى عهـدتى وأنا عارفهــا ..

عبد السميع : (مهدئا) طيب .. طيب .. وايه اللى اقـدر أعملهولك ..

حســان : تدور على تليفون حــالا .. بقــالة السـد العــالى ع الناصية التانيــة فيها تليفون .. اطلب المصلحة وقول لهم ان حسان فى ورطة وانه لو ســاب البوابة التماثيل حتهرب .. حتلاقى نمرة المصــلحة فى الدليل .. قول لهم يلحقونى قبـل ما العهـدة تضيع ..

عبد السميع : (فى اشفاق وتعاطف) حاضر .. حاضر .. حاتصل بيهم .. ما تخافش .. بس خـد بالك انت من نفســك .. (ويبتعد بدراجته) وحارجع لك حالا ..
(ويختفى) ..

التمثال الأول : سعادته ابتدا يفوق .. ماعدناش محتاجين لدكتور ..
(التمثال الثالث يحرك عينيــه فيما حوله فى تساؤل) ..

الثانى : عزيزى صــاد باشا .. فوق يا عزيزى

حســان : الثـلاثة بيتفقوا عليه (ويصرخ فيهم) ما تتعبوش نفسكم واللــه ما حينفع دا كله .. ولا حتعدوا من البــاب ده الا على جثتى ..

التمثال الأول : وقح ..

الثالث : انا ايه اللى نومنى هنــا .. ؟ كتير نصحنى طبيبى الخــاص بانى ما اشربش كتير .. بس انا ولد شــقى .. ماسمعتش الكلام .. قعدت اشرب فى الحفلة لغاية ما فقدت الوعى ..

الأول : احنــا ماكناش معاكم فى الحفلة .. على ما اظن ..

الثانى : حفلة ايه اللى بتتكلم عنهـا يا عزيزى الباشا .. احنـا ماكناش فى حفلة احنا كنـا ضحايا لاحدى مهازل ميم باشـا الرخيصة ..

الثالث : كم لبثنـا هنـا .. ؟

الأول : يوما او بعض يوم .

الثالث : (فى احساس بالدوار) انا حاسس زى ماكون نمت سنة ..

(ويظهر وراء باب المبنى تمثـال ميم باشـا متابطا لزراع زوجته ويتقدمان نحو السلاملك فى هيئة وحالة كل من سبقوهما .. الا انهما يبدوان أكثر تماسكا وشموخا ، ولعـل وجودهما فى بيتهما هو ما يجعلهما مختلفين) ..

حسـان : وادى هتتين تانين من المهدة .. الظـاهر انى باحلم .. يا ريتنى أكون باحلم (ثم يكتشف شخصيتى التمثالين الجديدين فيصرخ) دا الباشا ميم ومراته .. انا مش فى عزبتنا .. ومش نايم .. بس هوا دا الكابوس ..

التمثال الاول : (فى عـداء للقـادمين) ميم باشا .. جاى على هنـا .. (حسـان يندفع خارجا من البوابة ، فيغلقها ويحكم غلقها بالسلسلة والقفل) ..

حسـان : (ضائعا فى الطـريق يبحث عن منجدين) يا ابراهيم .. يا علوان .. يا اسطى رجب .. هوا عبد السميع مارجعش ليـه .. انت خلاص رحت فى داهيـة يا حسـان .. (ويخرج مهرولا) ..

(تمثال ميم باشا وزوجته يهبطان السلم .. ويخرج من باب المبنى تمثالان آخران لرجلين والرابع والخامس ثم يخرج فى اثرهما تمثال السيدة (٢) فتمثال زوجها المتناهى القصر .. والجميع لم يستردوا الوعى تماما) .

اظـــلام

المشـــهد الثـــالث

المنظـــر :

هو نفس المنظر الســـابق ، وقـــد تجمعت التماثيـــل التســـعة فى حديقـــة القصر .. ومضى نصـــف ســـاعة على نهـــاية احـــداث المشـــهد الثـــانى (السيدة (١) التمثال ، وهى زوجة ميم باشـــا التمثال مغمى عليهـــا وقـــد اربعت على دكة حسان ، واخذتها السيدة (٢) التمثال على صدرها بينما يبذل ميم باشا التمثال المحاولة لردها الى الوعى) ..

التمثال ميم : فوقى يا عزيزتى نون .. دى خامس مرة يغمى عليكى فى حوالى نص ساعة .. ودا معـــدل مرتفع جدا .. فوقى ارجوكى ..

السيدة (٢) : بشويش عليهـــا يا باشا ..

التمثال القصير : (مرددا كلمات زوجته) بشويش عليها يا باشا ..

ت. ميم : ما هو لازم تفوق .. المسألة المطروحة للبحث محتاجة لكل ذرة من اهتمامنا .. عايزين نلاقى وسيلة للخروج من هنا ..

التمثال الثانى : اسمح لى يا ســـعادة الباشـــا .. انا ارفض بحث اى مســـالة مماكم خارج البرلمـــان .. وأصر على ذلك بشدة .. واحتفظ لنفسى بالحق فى رفض وجهـــة نظركم منذ الآن ..

الخامس : بس دا فى اعتقادى ـــ مصـــادرة على المطلوب .. فالمطلوب هو ان احنا نعرف ازاى نخرج .. ونروح البرلمـــان ..

الثانى : ولو .. ان الخـــلاف بين حزبينا يشمل حتى هذه المسألة ..

ت. ميم : (الى التمثال الثانى) يا عزيزى الف دال .. انت بتوسع هـــوة الخـــلاف بين حزبينا ..

التمثال الاول : احســـن .

ت. ميم : (فى حـــدة) فى موقف صعب زى ده .. علينـــا ان نتفق لا ان نختلف .

التمثال الرابع : باعتبارى حرا ومستقلا .. وثابتا على مبادئى لدرجـــة انى ما تجوزتش لغاية النهاردة .. باعتبارى هـــذا الرجـــل انسحب من المناقشة .. (ويستسلم للنوم واقفا) .

ت السيدة (١) : (وقد اخـــذت تفيق من الاغماء) ميم .. ميم ..

ت السيدة (٢) : (فى شعور بالخلاص) الهانم بتناديك ياسعادة الباشا ..

التمثال القصير : كلم يا سعادة الباشـــا ..

ت. ميم : أيوه يا عزيزتى نون .. انا موجود .. جنبك اهه ارجوكى تمسكى نفسك شوية .. لغـــاية ما اخلص المناقشـــة دى ..

ت السيدة (٢) : (وقد تحررت من عبء السيدة (١) تنهض واقفـــة وتتنهـــد بارتياح ثم تلتفت الى زوجها القصير) الســـاعة كام معـــاك .. آه ســـاعتك واقفـــة ..

(ثم فى عصبية) انا لازم اخرج من هنا .. طلعونى من هنا ..
(الى التمثال القصير) ما تتصرف ياباشا ..

التمثال القصير : حاضر يا حبيبتى .. (ثم الى الجميع) انتم لازم تشوفوا حل وتخرجوا حرمنا حالا (الى التمثال الاول السمين) انت بالذات .. لازم تشوف وسيلة .. حالا ..

الخامس : اسمحو لى احط النقط ع الحروف .. فى هذه المأساة .. او المهزلة بمعنى أصح ..

الرابع : انا اعترض على جميع النقط ..

الخامس : مش حنقدر نوصل لحل حاسم .. من غير ما نحط النقط ع الحروف .

الرابع : وبامترض كمان .. ع الحروف ..

الخامس : (باصرار) علينا ان احنا نعرف اولا .. قوة شيطانية .. حطتنا فى هذا الموقف ..

الاول : انا عارفها كويس .. انهم الخدم ..

الخامس : (مستطردا) لقد نجحت هذه القوى .. ايها السيدات والسادة فى انها تجمعنا ليلة بالكملها ..

ت . ميم : انا مازلت مصرا على وجهة نظرى ..

الثانى : وانا بارفض وجهة نظركم ..

ت . ميم : ليلة واحدة ما تكفيش لنقل اثاث بيتى .. وتجريد جنينتى من خضرتها بالصورة دى ..

الخامس : اسلم بليلتين حسما للمناقشة .. ايها السادة المحترمين .. ان خادما لميم باشا اغلق علينا الباب بسلسلة وقفل غليظين وفر هاربا .. فما علاقة هذا بما حدث .. هذا ما هو معروف لنا جميعا ..

ت . ميم : ارجوك يا اكسلانس .. لاحظ انك بتتكلم عن خدامى .. خادم ميم باشا لم ... وانى لاعلنها صريحة مدوية ، ليس من حق مخلوق أن يتقتل خادمى غيرى ..

الخامس : من اجل تقريب وجهات النظر علينا ان نتخطى هذه النقطة .

الثالث : لازم استشير طبيبى الخاص ، قبل ما اتخطاها معاك ..

الثانى : (وكانه الهم بفكرة) هل يمكن .. ان يكون للفلاحين ارضى علاقة بالموضوع .

الرابع : انا استطيع ان اقطع – فى هذه النقطة بالذات – بان عمال مصانعى لا علاقة لهم بالموضوع .

الخامس : ما اعتقدش انهم يتمنولى الاذية .. فانا باوزع عليهم الكحك فى الاعياد ..

ت . السيد(٢) : (ضاربة الارض بقدميها فى عصبية) اوف .. كلام .. كلام .. كلام انا كمان هيغمى عليه ..

ت. السيدة(١) : مين كان يصدق ان دا يحصل لنا .

مخزن فى جاردن سيتى ومخزن فى الزمالك . الامور ماشية على اكمل وجه .. اما عن الباب دا ففتحه من أسهل الامور .. مافيش مشكلة اعترضتنا فى اى مخزن الا ولقينـا لهـا حـل ..

الممثال الثانى : باردون يا استاذ كاف .. مخـازن ايـه اللى بتتكلم عنها ؟

ت.السيدة(٢) : الساعة كام معاك يا كاف بيـه .. ؟

الممثال القصير: (الى كاف) قول لهـا الساعة كام من فضلك .

كـــاف : (فى الم) انتى بتسالينى عن الساعة .. ؟ (ثم فى حسرة وتردد) الاولى انك تسالينى عن السنة يا هانم ..

ت.السيدة(٢) : انـا باسالك عن السـاعة ..

كـــاف : (يلقى نظرة مترددة على ساعته) الساعة خمسة يا هانم ..

ت.السيدة(٢) : (صارخة) يعنى اتاخرت ساعة بحالها ..

كـــاف : (فى هدوء ومن الواضح انه على بينة من الموقف) اتاخرت عن أيه بالضبط.. يامـدام .. ؟

ت.السيدة(٢) : (بارتباك) عن الجمعية ..

الممثال القصير : اصل حرمنا عضو فعالة فى جمعية منع التسول ..

كـــاف : (بتعقل وحـذر) سيدتى .. ان مشاعرى النبيلة تجـاه جريمـة التسول ، لتذهلنى وتاخذ بلبى .. لكن الموقف بحاجة الى ايضاح ، فبعد آخـر اجتماع لك فى الجمعية .. وقعت احـداث جسيمة يا هانم . وكان لهـذه الاحـداث نتـائج خطيرة ، ومش هوا ده الوقت المناسـب للـــكلام فيها .. يكفينى دلوقتى انى اقـول : ان من هـذه النتـائج ان التسـول اتحـرم من جهودك الطيبة زمن طويل جـدا . وانك اتاخرتى عن ميعادك اللى اتكلمتى عنـه .. عشرين سـنة تقريبا .

اصـــوات : هوا بيقـول ايـه .. ؟

— دا باين عليـه اتجنن .

— عشرين سنة ايـه المغفل ده ..

— مسـتحيل ...

— جـايز بيتكلم بالـرموز ..

كـــاف : ان الحقيقة مرة ايهـا السـادة .. وعلشان تسمعوها ، لابد وان تحصنوا انفسكم ضد الهزات النفسـية ، والانفعالات المدمرة ..

الممثال القصير: (الى الممثـال الاول السمين وهو يختفى خلفـه) عليـك انت — بالذات — انـك تسمعها ..

الثالث : انا ما اقدرش اسمعها الا فى حضور طبيبى الخاص .

كـــاف : علشان تفهموا الحقيقة ، يهمنى اولا ، انكم تعرفوا .. انى انا كمـان كنت زيكم

فى احـــد المخـــازن .. وانى تمكنت من الافلات قبلكم باسابيع قليلة ..

التمثال الاول : فيه حاجة غريبة بتحصل النهـاردة .. مافيش لحظـة بتعـدى الا وباسـمع كلمـــة المخـــازن ..

كـــاف : (مستطردا فى قصته) جبوا يصلحوا كهربة المخـزن اللى كنت فيه بمناسـبة زيارة احـد المديرين ، ففتحوا بالصدفة شـباك المخزن .. فكانت فرصـتى لانى اقوق .. واحـط ديلى فى سنانى ، واطلع جـرى ..

التمثال الرابع : ماكنتش اعرف ان انت لك ديل يا اسـتاذ كاف ..

التمثال القصير : حرمنا المسكينة ، مش لاقية فرصة تفلت من هنا ..

التمثال الثانى : عزيزى الاستاذ كاف ، انـا كنت دايمـا باقـدر مواهبك .. وباعتز بيـك ، وبارشحك لانك تكون فى المستقبل القريب اللسان النـاطق باسم الحـزب .. بس انت النهـاردة بتقـول كلام غريب جـدا .. لدرجـة انى ابتديت اشك فى حكمى القـديم عليـك ..

كـــاف : انـا ماقصرتش ابـدا باسعاده البيـــه .. بالعكس ، انا عملت العجب من يوم ما فلت من المخزن .. عملت اللى ما يعملوش حزب باكمله .. واستطيع انى اقول ، بكل تواضع : انى انا السبب فى انتشالكم من المخزن .. وانا جايب معايا الجرايد اللى صدرت من يوم خروجى .. ونظرة واحدة منكم عليها .. تثبت لكم ضخامة الجهـد اللى بذلته من اجل قضيتكم ..

التمثال الاول : مافيش فى الجـرايد اخبـار عن البورصة .. ؟

كـــاف : (متحاشـيا الاجابة من السـؤال) كان اول موضـوع كتبتـه بعنـوان « اضيئوا المخـازن رحمة بالمخزونين » (ويلوح بصحيفة بعينهـا) كنت ادركت بذكائى الفنى والعلمى .. وبالتجربة الشخصية .. ان كل مخزن بيصلحوا الكهرباء فيه يفتحوا شباكه عفـوا .. فلمسكت بتلابيب التجربة.. واسمحولى اسالكم وجاوبونى بصراحة .. هما مش صلحوا الكهرباء فى مخزنـكم النهـاردة .. ؟

التمثال الخامس : اسمح لى يا اخ كاف .. انت بتثير اعصابى بكلامك عن المخـازن ..

كـــاف : انا اثرت زوابع صحيفة يا حضرات السـادة .. ماسيبتش هرم مادخلتش منـه .. هيجت العـالم من اجل قضيتكم .. خـدوا اقـروا (ويـوزع الصـحف على التماثيل من خـلال التصفيق وهـو يعلن ويـردد عنـاوين الموضوعات ويشير لهـذا عن موضـوع ما يقـرا بحيـوية شديدة .. وتنتشر الصـحف بين ايـدى التماثيل) .

كـــاف : اقـرا ياباشـا الموضوع ده .. اين ذهب الجنتلمان .. يا لضيعة المجتمع بغير جنتلمـان .. « عنـدك فى الصفحة التانية يا سـعادة البيـه .. » قاف باشا مظـلوم .. مظـلوم .. لم يقتـل العشرين فلاحـا .. وانما قتلهم رجـاله .. بص شـوف .. لم يجمع الملايين .. الا بسـبب حبه للعمـال والفلاحين » .. اقرا ياباشا الموضوع ده .

التمثال الثانى : انا مش فاهم حـاجة من القضية دى كلهـا .. (الى تمثـال ميم باشا) معاليك فاهم حـاجة .. ؟

ت. ميمباشا : قد تجلو مناقشات مجلس الشيوخ . كل هذه الغموض .

ت.السيدة(١) : (الى كاف) ماانشروش خبر سرقة عربيتنا الكاديلاك الجديدة ؟

كـــــاف : (متخذا هيئة الخطيب ابهـا السـادة) .. لسـوف تعود اسـمـاؤكم الى الصفحات الاولى كابطال ، بعد ان لحقتكم الاهانة بخزنكم سـنوات . ستزول كلمـات ، وتعود كلمـات للظهور .. ستعلو أصواتكم من جديد . امنحونى ثقتكم .. واجعلونى لسـانكم النـاطق باسمكم جميعـا .. ولن اطلب منكم الكثير .. نحن نعيش عصر الثورات .. فلنعلنها ثورة .. لتعرف فى التـاريخ باسم « ثورة التماثيل » .
(وتمـر برهـة صـمت)

التمثال الثالث : انشالله اموت .. ان كنت فهمت كلمـة واحـدة من الراجـل ده .
(ويسمع لغط شديد يقترب بالتدريج .. فيستلفت انتبـاه التماثيل ، يفكر كاف فى القـرار .. ويبـدو انـه على علم بكل ما يجـرى) .

التمـاثيل : ايه الهيصـة دى .. ؟

كـــاف : (وهو يستعد للفرار) دى جماهير التحالف ..

ت.ميم باشا : جمـاهير ايـه .. ؟

التمثال الرابع : وايـه التحالف ده .. ؟

الثـــانى : التحالف ضـد مين .. ؟

الثـالث : انـا ما اعرفش غير الحلفـاء ..

كـــاف : انـا لازم امشى من هنـا قبل ما يوصلوا .. كانوا هيقتلونى عند مخـزن الزمالك .. (ويبتعد متجهـا الى يمين المسرح) واتطمنوا .. هاعمل جهدى لفتح البـاب .. (ويختفى .. بينمـا تظهر مجموعة كبيرة من عامة الناس.. بينهم عمـال وفلاحون وبائعون جوالون وافندية .. هم باختصار نمـوذج ركاب احـد اتوبيسات القاهرة .. وينضم اليهم خـلال الدقائق التـالية عدد من الطلبة .. والمجموعة يقودها حسان ، وبجانبهم عبد السـميع اللبـان) .

ت. السيدة(١) : تحالف ايـه .. ؟ ! دول الرعاع .

الخامس : (ساخرا) ياسـلام ع التحالف .

ت. السيدة(٢) : (مرتعبة (دا اكيـد تحـالف ضـدنا ..
(مجموعة التماثيل تلتم ، وتتراجـع بظهرها فى خـوف مع تقـدم مجموعة النـاس) .

حسـان : (هاتفا فى مجموعة الناس) اهم قدامكم اهم .. العهـدة كلها .. بصـوا عليهم يا حضرات .. بصوا كويس ، واحـكموا بنفسـكم .. دول ناس ولا تماثيل ؟ .. اوعى يغركم انهـم بيتحركوا .. وبيتكلموا زى البنى آدمين.. انا عارفهم واحـد واحـد .. عشرين سـنة فى عهـدتى ..
(مجموعة الناس تتوزع على السور ، ويتسابقون الى اقـرب مكان من مجموعة التماثيل ليتسنى لهم الحملقـة فيهم من خـلال القضبان) .

التمثال الاول : (الى تمثال ميم باشا) هو دا خـدامك اللى اهانى وقفل علينا البـاب ..

ت. ميـم : (يحـدث في وجـه حسان) مستحيل ..

حســان : (ملاحقـا مجموعة اناس بصيحاته) شايفين التمثال التخين ده يا افنـدية هوا سـبب المصيبة كلهـا .. اتحـرك هو الاول قاموا اتحركوا كلهم ..

كان بيبص ناحية البـاب ، راح ملفوت ناحيـة الشـباك .. وانا مصدقتش نفسي .. قلت انى باخـرف ..

(وجوه مجموعة النـاس تحملق في حسان في لمح اقتناع ، وباشفاق ، وقد تسمع بين النـاس ضحكات خفيفة) انتم مش مصدقين .. اا .. باين عليـكم مش مصـدقين ..

شـاب (١) : (من مجموعة الناس) هما لابسين طرابيش ليـه .. انا اشـهد بان الناس مابيلبسوش طرابيش .. (ضحكات بين الناس) .

حســان : (مواجهـا الناس) انتـم بتضحـكوا .. ا ؟ .. ايـه اللى بيضحككم..؟ انا جـايبكم علشـان تنجدونى تقـوموا تضحكوا .. ؟ دى مصـيبة كبيرة يا عالم .. والضـحك مش دواها .. اللى انتم شايفينهم دول كانـوا تماثيل .. والشـياطين لبستهم ، خلتهم اتحركوا .. وها ناوين يهـربوا ويضيعوا في شـوارع البـلد .. شـوفوا ايـه اللى حيحصل لو الشياطين طاحت في البـلد ..

شـاب (١) : لازم ناويين يهربوا من هنـا ع المتحف .. (وتعلو الضـحكات) .

ت.السيدة(١) : (صـارخة) فجـر ..

الرجل المهزار : التماثيل ما بتشتمش وتقـول : فجـر .. (ضحكات) .

ت. ميـم : امسكى اعصـابك يا نون .. ما يصحش اعصابنا تفلت قـدام النوعيـة دى من الناس .

ت.السيدة(١) : رعاع .. كنت دايمـا باحـذرك من الرعاع .. وكتير نصـحتك بعمـل القوانين اللى تلزمهم حـدودهم .. قلت لى : علشان كـده بالذات دخلت الوزارة .. فين هيـه القـوانين .. ؟
(مجموعة الناس ترهف الاسماع لالتقـاط ما يقـال داخـل الحديقـة) .

بائع متجول : (الى جـاره الافنـدى) يعنى ايـه الرعاع .. ؟

الافنـدى : يعنى .. الغـوغاء .. والدهمـاء ..

البائع المتجول : لا يا شـيخ .. دانـا والله افتكرتهـا باتشتم ..

التمثال الثانى : (الى ميم باشا) اسمح لى يا معالى الباشا .. انى اضـع يدى فى يدك .. فيما يتعلق بهذه القـوانين ..

الثالث : انا خايف لاموت قبل ما افهم شويه من اللى بيحصل هنـا ..

الخـامس : (صارخا فى مجموعة الناس) يالله امشوا بعيـد ..

شـــاب (٢) : مش هتلاقى بعيد فرجة زى دى .. (ضحكات)

التمثال الخامس : انتم عايزين ايه .. ؟

رجل‌جـــاد : عايزين نعرف : انتم ناس .. ولا مش ناس .. اقصد ناس ولا تماثيـل .. (ذهلت التماثيل) ماذا كنتم تماثيل صحيح .. بدون مؤاخذة يعنى ، حنرجعكم المجـزن ..

التمثال الاول : لقد افلت زمام الناس منا يا باشا ..

الشاب (١): (الى جاره) انت سمعت اللى سمعته .. دا بيقـول له يا باشا ..

الرجل‌المهزار: (بطريقة اولاد البلد) ياباشا .. ياباشا (ضحكات) .

ت. ميـم : دلوقتى المسائل اتضحت قدامى تماما .. دول بالتعاون مع خدامينا ، همـا وراء كـل اللى حصل لنـا ..

التمثال الاول : ولسوف نقتل الخـدم .. كل الخـدم ..
(صخب احتاج بين الناس)

الرابـع : الحمـد لله انهم سابونا احيـاء ..

حسـان : (الى عبد السميع) انت مش مصدقنى يا عبد الســميع .. لســـه مش مصـــدق .. ؟ !

عبد السميع : (فى تردد وهــو اقرب الى التصديق) انا اتصلت بالمصـلحة زى ما قلت لى.. ووعدونى يبعتوا مفتشين ..

حســان : (الى مجمـوعة النـاس) صدقتم انهم ؟! .. ماصدقتوش .. مابتتكلموش ليـه .. ماتنطقـوا ..

صــوت (١) : حكاية غريبـة .. زى حكايات الف ليـلة .

صــوت (٢) : دول عايزين يقتلوا الخـــدامين ..

صــوت (٣) : حاجـة تحير .. لمـا ربنـا يسخط البنى آدم يعمله تمثال .. انمـا يسخط التمثال يعمله بنى آدم .. (ويستمر اللغط برهة) .

حســان : (محدثا نفسه فى شـعور بالضياع) معقول ان الواحـــد يشوف كوابيس وهو صاحى وفى عز النهـار ...

(ويبرز شاب جاد من بين المجموعة فينبه اليه الناس) .

الشاب الجاد : (فى هدوء تام) ايهـا الاخوة .. استمعوا الى .. (جميع الانظـــار من الجانبين تتجه اليه) .. احنا قـدام خطـر حقيقى .. والراجل ده ، عم حسـان ، مابيكدبش .. انا مصـدقه ..

حســان : الله يعمر بيتـك يا شـيخ ..

الشاب‌الجاد : (مستطردا فى نفس الهـدوء) النماذج اللى قدامكم دى .. مش ناس .. دول تماثيل .. (استياء عام بين التماثيل) واللى حصل هنا ، حصـل فى مخـازن تانية فى البـلد .. واللى بيعرف يقرا منـكم ، ضرورى حس

بعدد من رؤوس التماثيل بتبص عليه من خلال السطور ، وهيه مطلعة لسنتها .. ودا معناه ان فيه تماثيل اصبحت بتشاركنا حياتنا فعلا . وليه صديق رجع امبارح بس من الريف ، حكالى ان فيه تماثيل بتشبه الناس ظهرت فى بعض القرى والبلاد الصغيرة .. وابتدت تطارد الفلاحين فى الغيطان . وتولع الحرايق فى المصانع .. علشان تنشر الرعب والجوع ، وتهز الثقة العامة بالنفس .. وفى التاريخ شواهد كثيرة على ان دا ممكن يحصل . فبعد كل انتصار تحققه الفئات الكادحة من الناس ، تظهر شوية تماثيل زى دول ، وتحاول توقف عجلة الزمن .. وترجعها لورا .. وتطلع حقدها التماثيلى على الناس ..

(سكته .. ثم يضيف فى نفس الهدوء) علشان كده انا مصدق عم حسان .. وحاروح اقف ع البوابة وحامنع اى تمثال من دول يخرج من هنا مستحيل اسيب عشرين سنة من اعمارنا تروح هدر ..

(التماثيل يتبادلون النظرات المذهولة .. وقد تملكها الخوف) .

(الشاب الجاد يخطو فى هدوء شديد متجها على البوابة ، وعيناه على التماثيل . ويقف امام البوابة فى صلابة .. ويلحق به حسان مسرورا بالنتيجة ، ثم عبد السميع جارا دراجته حيث يلقى بها فى مكان قريب) .

ت.السيدة(٢) : (فى يأس) الظاهر انى عمرى ماحاطلع من هنا .. (وتنحط على دكة حسان) .

(مجموعة الناس تتبادل النظرات ، كأنما تتشاور بالنظر .. ثم يتحرك رجل ، فرجل ، فامرأة .. لينضموا الى حراس البوابة .. ثم يتزايد عدد المنضمين اليهم بالتدريج ، حتى لا يبقى رجل واحد لم ينضم اليهم ، ويتجمد المشهد برهة ، ثم ينزل الستار بحركة بطيئة جدا .. كأنما كان يتمنى لو ينتظر نهاية اخرى ..) .

ستار

* * *

المكتبـــة العربيـــة :

محمد مندور .. وتنظير النقد العربي

تاليف : د. محمد برادة

عرض : د. أحمد درويش

تحمل هذه الدراسة عنوان : « محمد مندور وتنظير النقـد العربى » وقـد صـدرت عن دار الاداب البيروتية سنة ١٩٧٩ ، وكانت الدراسـة قـد اعدت اولا باللغة الفرنسية سنة ١٩٧٣ لنيل درجة دكتوراه نهـاية المرحلة الثالثة 3 em cycle من جامعة باريس تحت اشراف البروفيسور انـدريه ميكيل استاذ كرسى الادب العربى فى الكوليج دى فرانس ومترجم « كليلة ودمنة » الى الفرنسـية وصـاحب الدراسـات المشـهورة عن « الجغرافيا الانسانيـة عند العرب » و « سـبع حكايات من الف ليلة وليلة » و « قراءة تحليلية لحكاية عجيب وغريب » و « بـدر شـاكر السياب دراسة وترجمة مختارات الى الفرنسية » و « حضـارة الاسلام » وغيرها من الدراسات الثرية التى تدمها ومازال يقدمها اندريه ميكيل فى حلقـات بحثه فى الكوليج دى فرانس وآخرها الحلقة التى يدير فيها بحثه هـذا العام عن : « مجنون ليلى اعادة قراءة فى التراث العربى والفارسى ومقارنة مع مجنون الزا ، لويس اراجون فى الأدب الفرنسى الحديث » .

وقـد نقل الدكتور محمد برادة بنفسه اطروحته من الفرنسية الى العربية وتلك تجربة ليست باليسورة فى ذاتها ولا بالمحببة الى نفس المؤلف غالبا حيث تخلف معايشة الاعمال التى يتقدم بها اصحابها لنيل الدرجات العلمية على نفوس اصحابها آثار فترة المعـاناة والتوتر فى البحث وهم لا يجـدون عادة « شـهية مفتوحة » لاعادة تناولها والقيام بمغامرة الترجمة معها ، وهذا الشـعور يقف دون شـك وراء مئات من الأعمال الجادة التى كتبت عن ادبنا العربى بلغات اجنبية ولم تواتِ اصحابها عزيمة الدكتور برادة فى اعادة المغامرة من جديد وهو يستحق الثناء من اجل هذه النقطة فى ذاتها ولعل نموذجه يكون دافعـا للكثيرين منا الى طرق ابواب هـذه التجربة فيما يتصل برسائلهم المكتوبة بلغات اجنبية .

على أن قيام المؤلف بالترجمة يترك من زاوية أخرى « بصمات لغوية » على العمل وذلك واضح على نحو خاص فى المصطلح النقدى عند الدكتور برادة ، لقد ظل فى كثير من الأحيان موزع العينين بين المصطلح الفرنسى الذى عايشه وعاناه وولدت من خلاله فكرته الأولى وبين المصطلح العربى الذى يريد ان ينقل اليه فكرته وهو مصطلح غير موجود فى كثير من الأحايين نتيجة للحداثة النسبية للدراسات النقدية عندنا ولعدم الاستقرار على مصطلحات نقدية تكتسب الدقة والوضوح والاتفاق على التداول ، ومن اجل هذا كان « المترجم » يضطر فى كثير من الأحايين الى نحت مصطلحات على صيغ تبدو غريبة بعض الشىء على الآداب العربية وبطريقة تحتاج معها الى هوامش تفسيرية لكى تردها الى جذورها فى الفرنسية أو الى تبرير لغوى لصيغتها فى العربية ، واذا قرأنا مثلا هذه الفقرة فى ص ١٦ : « اذا ابعدنا اتجاه هؤلاء النقاد « **الخلص** » وهو ابعاد يفرض نفسه على الاقل بسبب عدم توفر هذا الاتجاه على آفاق وفعالية نتيجة لتجاهله **للتاريخانية** فان الاتجاه الحديث الذى تعرض **للمثاقفة** هو ما يتيح لنا تتبع مسار اشكالية النقد العربى المعاصر » فلابد ان يلفت نظرنا هذه التركيبات « التاريخانية » و « المثاقفة » وقد نتحدث عن نزعة تاريخية او تاريخية أو غيرها من الصيغ التى تقرها قواعد « النسب » من مادة تاريخ فى العربية ، اما « المثاقفة » Aceulturation وهى مادة المفاعلة من « الثقافة » والدالة على تبادل الأخذ والعطاء فى الثقافة فلا اعتقد انها هى التى يريد الباحث التحدث عنها هنا ، وبنفس الطريقة يقف القارىء العربى عند عبارات كثيرة مثلا فى ص ٢٧ : « ما كان بوسع مندور وسط الجو المحموم الناجم عن التسابق الى **الادلجة** ان يفلت من **ميكانيزم التكييف** » أو « لتسهيل سيرورة التبرجز » ص ١٧٤ او : « ايديولوجيا ليبرالية — قسرية » ص ١٧٩

ولا يفيد القارىء كثيرا ان يعرف ان « الأدلجة » قادمة من مصطلح Idealogisation ولو استخدم المترجم « التنظير » او كلمة تدور فى اطارها لبدا اقرب الى منطق اللغة العربية اما « ميكانيزم التيكيف » فهى امتداد وتزاوج فى وعى المؤلف المترجم للغة فكر بها واخرى كتب بها ، والتعبير عن اضفاء روح الأسطورة على الاشياء Mystification بكلمة « اسطرة » ص ١٧٠ لا يخلو من عسر فى تقبل الآداب العربية له والمؤلف نفسه يحس بصعوبة حركة هذه المصطلحات ويحاول بين الحين والحين اللجوء الى اعطاء تفسيرات لها لكن تفسيراته فى الغالب لا تنصب على طريقة صوغها اللغوى وانما تمتد الى الحقول التى يريد البحث أن يغطيها من خلال الاستخدام كان يقول مثلا فى ص ١٧١ : « ففى هذه المرحلة اتخذت **الأدلجة** طابع رفض التحليلات المتصلة **بواليات** الهيمنة الأجنبية وعلائق الانتاج » .

ان هذه النقطة لا تقف أهمية المناقشة فيها عند حدود « الشـــكل » وانما تتعداه الى جوهر المهمة الملقاة على « الكتاب العربى » وهى تبـدأ « بالتوصيل » لقارئ يمتد على خريطـة واسـعة وتختلف منابع الثقافة الأجنبية التى يتصل بها من اقليم لآخر ، ولكن تتوحد فى النهاية غايته من الالتقاء فيما يكتب له بالعربية بحصاد الفكر القومى والعالمى مصوغا فى لغة ومصطلحات يلتقى الجميع حولها .

اختار المؤلف تقسيما للمراحل الفكرية عند محمد مندور يرتبط الى حد ما بتقسيم الحياة السياسية فى مصر فى مرحلة الابداع النقدى عنـده من خلال ربطه بالنبض العام للطموح السـيـاسى لمفكرى الطليعة فيقف فى الفصل الاول الذى يعقده بعنوان : « مندور والمثاقفة او المرحلة التأثرية » عنـد مسيرة تكوين مندور وكيف انه يتشرب خلال فترة تكوينـه الأول ودراسته الجامعية روح الاهتمام بالتراث العربى الاسلامى التى كانت سائدة فى هذه الفترة ويشير الى ان طه حسـين اعجب فى هـذه الفترة بموضوع كتبه مندور عن الشاعر ذى الرمة وانه نتيجة لذلك اقنعه بأن يواصل دراسته فى الآداب بعد ان كان قد اتم دراسـته فى الحقوق وايد ترشيحه الى فرنسا ليعد رسالته لدكتوراه الدولة فى الاداب وهى الرسالة التى لم يقدر لها ان تعـد بسبب تنوع اهتمامات مندور الفنية والعلميـة والسياسية فى باريس فى الفترة الخصبة التى قضاها بها من ١٩٣٠ الى ١٩٣٩ وهى سنوات كانت لها اهمية حاسمة فى تاريخ التكوين الثقافى لمندور وكانت فى ذاتها سنوات مخاض رهيبة عاشتها اوربا قبل الحرب العالميـة الثانية وتلاقت فيها تيارات المحاولات التجديدية فى كل اتجاه : مالارميه وبول فاليرى وبريتون وارجون فى الشعر وهيمنجواى وسيلين ومالرو فى الرواية وباشلار وسارتر فى النقد الادبى . ولم يكن بامكان مندور فى هـذه الفترة الا ان يختار زاوية هادئة تستطيع عيناه من خلالها متابعة جزء من الحركة الفكرية الشديدة الدوران بما يتناسـب وقـدرة وامد غريب على محاولة ايجاد توازن بين الشلل والانبهار وكانت هذه النافذة هى جامعة السربون بمناهجها « الرزينة » وكتابات المفكرين الذين يحاولون أن يربطوا خيوط التطور المستقبلى بجذور الثقـافة ومن بين هؤلاء وقف مندور امام جوستاف لانسون وجورج دهاميل وقد ترجم للاول « منهج البحث فى اللغة والأدب » وللثانى « دفاع عن الأدب » وقـد كان من اثر هـذا الاتصال الفكرى ايمان مندور فى هذه الفترة بمنهج تحليل النصوص وفقهها وقـد انعكس ذلك فى الدراسات التى نشرت له فى هذه الفترة بالمجلات الثقافيـة والتى جمعها فيما بعد فى « الميزان الجديد » وايمان مندور فى هذه الفترة بالمنهج اللغوى هو الذى يقرب بينه وبين النـاقد العربى عبـد القاهر الجرجانى وهو الذى يدفعه من الميزان الجديد الى رسالته عن « النقـد

المنهجي عند العرب » التي قدمها الى جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ لنيل درجة الدكتوراه تحت عنوان « تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري » .

ولا تقف كتابات مندور في هذه المرحلة عند الدراسات الادبية وانما تغطي ايضا حقل المقال السياسي ومنذ سنوات دراسة مندور في باريس وصوته يرتفع بالدفاع عن حق مصر في الغاء المحاكم المختلطة وبعد عودته كانت كتاباته في صحيفة « المصري » في الاربعينات تجسيدا للبحث عن حل اشتراكي — ديمقراطي للأزمة السياسية لمصر .

هذه المرحلة السياسية وجذورها الثقافية يتناولها المؤلف في الفصل الثاني الذي عقده بعنوان « الحقل الادبي في مصر (١٩٣٦ — ١٩٥٢) » وهو فصل حاول فيه المؤلف اعادة الربط بين الحركات السياسية والانتاج الادبي في مصر منذ اوائل القرن العشرين وكيف ان نموذج مصطفى كامل الوطني الرومانسي واحمد لطفي السيد العقلاني الارسطي يخلعان تأثيرهما على نمطين من الانتاج الروائي في هذه الفترة ثم كيف كانت دعوة ثورة سنة ١٩١٩ الى الحرية لها اصداؤها في دعوة « جماعة الديوان » الى حرية الشعر ودعوات الحرية في النقد الادبي والسياسي عند طه حسين وعلي عبد الرازق ، ويضيف المؤلف الدور الذي لعبته جامعة القاهرة في هذه الفترة في توجيه مسار الثقافة (وهو يذكر مرتين على الأقل ان جامعة القاهرة افتتحت سنة ١٩٢٥ ص ٧٦ و ٨٥ ، والواقع ان الجامعة المصرية افتتحت رسميا في ٢١ ديسمبر سنة ١٩٠٨) والمؤلف من خلال تتبع للمبدعين وتيارات الابداع في هذه الفترة يقسم الأدباء الى « نقاد جامعيين وادباء ملتزمين وكتاب عموميين » وهي تقسيمات يتأثر فيها بمنهج بيير بورديو الذي وضعه في مقال له ودرس على اساسه « حقل السلطة والحقل الثقافي » في فرنسا في القرن التاسع عشر وظهر في باريس سنة ١٩٧١ في فترة اعداد المؤلف لرسالته ولم يستطع الافلات من جاذبيته مع ان تطبيقه على حقل الادب في مصر في هذه الفترة لا يخلو من تعسف ولو ان المؤلف كان قد تحرك من داخل الفترة التي يدرسها ووضع قلمه في مدادها لكانت تقسيماته اكثر طبيعية ، وينتهي المؤلف من ذلك الفصل بتصنيف مندور باعتباره « مثقفا عضويا » « لا مثقفا تقليديا » من خلال انتمائه لحزب الوفد واسهامه الفعلي في المعارك التي خاضتها الامة ، وان كان يلاحظ مع جاك بيرك ان الانتماء العضوي في هذه الفترة لم يكن انتماء لفئة واحدة وانما لمجموعة من الفئات تلتقي في « وفد » واحد ، لكن هذه الفترة التي طغت فيها اهتمامات مندور السياسية على اهتماماته النقدية والتي امتدت من ١٩٤٤ الى ١٩٥٢ تركت اثرها على مندور الناقد من خلال ايمانه بضرورة « التنظير والتفكير المذهبي » في الفصل الثالث يتحدث المؤلف عن « مرحلة النقد التحليلي » عند مندور

وهو يرصد محاولات مندور فى الفترة من ١٩٥٢ الى ١٩٥٦ وهى الفترة التى كانت تعد ازمة بين السياسى والناقد فى شخصية مندور ، لقد حاول مندور أن يمتد بدوره السياسى قليلا بعد قيام ثورة يوليو واصدر كتيبا عن « الديمقراطية السياسية » دافع فيه عن تعدد الأحزاب ، لكن الغاء الأحزاب وتولى الثورة بنفسها التحدث عن الطموحات التقدمية الغى دور كثير من المفكرين السياسيين قبل الثورة ومنهم مندور نفسه الذى عاد الى ميدان النقد الأدبى من خلال تدريسه فى معهد الدراسات العربية ومقالاته النقدية فى الصحف والمجلات الأدبية وقد تركز اهتمامه فى هذه الفترة على الشعر والمسرح بالدرجة الأولى والرواية بدرجة أقل وفى مجال الشعر صدرت له دراسات قصيرة عن المازنى ومطران وصبرى وولى الدين والشعر المصرى بعد شوقى ومسرح شوقى ومسرح عزيز اباظة وصدر له كذلك فى المسرح ، دراسات عن المسرح النثرى ومسرح توفيق الحكيم وهذه الدراسات تتسم فى معظمها بطابع القراءة التحليلية التى تعد امتدادا لفقه النصوص الذى كان مندور قد دعا اليه من قبل ، لكنه أضاف الى هذا الطابع فى هذه الفترة الاهتمام بالعامل الاجتماعى السياسى ونزوعه الى ما كان يعبر عنه أحيانا بالواقعية الاشتراكية ولا شك ان الزيارة التى قام بها مندور للاتحاد السوفيتى ورومانيا سنة ١٩٥٦ كان لها كما أشار بنفسه اثر فى لفت نظره الى زوايا جديدة فى التأثير على حركة الابداع .

الى جانب المحاضرات الجامعية التى انتجت هذه الدراسات كان النقد الصحفى عند مندور رافدا هاما من روافد ابداعه فى النقد المسرحى على نحو خاص — ومن هذه الزاوية يعد مندور واحدا من أبرز من تصدى من الجامعيين فى جيله لمتابعة الحركة الأدبية وهى مهمة يجد الجامعيون فى كل العصور قدرا غير قليل من الحرج فى الاضطلاع بها ، فطبيعة الدراسة الأكاديمية تجنح الى الثبات والأناة واعطاء الظاهرة الوقت الذى تقتضيه ضرورات الملاحظة العلمية ، على حين ان طبيعة المتابعة الصحفية هى السرعة فى التغطية قبل ان يخفت صدى الأحداث او يقل الاهتمام بها . واحداث التوازن بين هذين المطلبين ليس بالأمر الميسور دائما .

وقد استطاع مندور من خلال هذه المتابعات أن يغطى قضايا تتصل بمسرح شوقى واباظة والحكيم ونعمان عاشور ونجيب سرور وغيرهم وأن يوظف ثقافته النقدية بدءا من محاضرات السوربون فى الثلاثينات الى المصطلحات الروسية التى اكتسبتها بعد اهتمامه بالواقعية الاشتراكية كما فعل فى نقده لنعمان عاشور عندما استخدم فى نقد مسرحه مصطلح « الاوشرك » وهو مصطلح روسى يعنى العرض المسرحى لقضية من القضايا الاجتماعية .

فى الفصل الأخير من الكتاب يحاول المؤلف أن يتبع تطور فكرة « نظرية الأدب » ونظرية النقد فى فكر مندور ويشير بصفة خاصة الى التحول الذى طرا على منهجه فى المرحلة الأخيرة عندما أصبح يتهم من رشاد رشدى فى بداية الستينات بأنه أصبح ينحاز الى جانب المضمون على حساب الشكل ويتساءل ان كان ارتباط مندور بمجلة « الشرق » الموالية للاتحاد السوفيتى بدءا من سنة ١٩٦٠ كان يمثل ارتباطا مذهبيا أم أن « افتتاحياته » لهذه المجلة لم يكن أكثر من أداء وظيفى ، ويرى المؤلف ان نظرية الأدب عند مندور تتطور بدءا من محاولته تعريف الأدب وربطه بالحياة : « ياويل أدب يعده شىء غير الحياة » والانتهاء الى أن « الادب صياغة فنية لتجربة بشرية » ثم مناداته بفكرة « الشعر المهموس » وهو من خلال ذلك كله يشف عن عدم التزام بالتعريف الكلاسيكى التقليدى للأدب عند العرب وبالاقتراب من المفهوم الانسانى للأدب لكنه فى الوقت ذاته « اقتراب تلفيقى » يحاول ان يعبر عن الفترة الثقافية التى كان يحياها مندور .

اما نظرية مندور فى النقد فهى تعتمد كما يرى المؤلف على ثلاث دعائم تتمثل فى ان « الأدب فن لغوى » وهو من ثم لا يمكن أن يتحول الى « علم » كما كان يسعى نقاد القرن التاسع عشر فى أوربا ولكنه مع ذلك يستعين بحصاد العلوم الأخرى ـ والدعامة الثانية للنظرية هى اعتمادها على المنهج الارسطى فى التحليل القائم على رصد هيكل العمل وتتبعه من خلال محاولة التعرف على الثغرات ، ثم تأتى النزعة الأيديولوجية التى كان المؤلف قد حاول جاهدا على امتداد العمل كله تتبع خيوطها .

ان دراسة الدكتور محمد برادة عن تنظير النقد العربى عند محمد مندور تمتد على محور زمنى واسع وتحاول ان تلم بأطراف قضايا سياسية معقدة ووسائل فنية تتنوع بتنوع ما عرف الادب العربى من روافد قديمة او ثقافات حديثة وتستشرف من خلال ذلك كله آفاقا لتطور النقد العربى ولقد نجحت من خلال ذلك كله ان تثير أسئلة جيدة وان تقدم بعض المحاولات الجادة للاجابة عنها .

د. أحمد درويش

حوار مع إميل حبيبي

حول الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل

أجرت الحوار : منى انيس

فى هذا الحديث الذى اجريناه مع اميل حبيبى صاحب « الوقائع الغريبة » نقدم مناقشة لبعض عناصر هذا العمل — كما تصورها المؤلف ، ولكن يجب الا ننسى ان رؤيته ، وان كانت احد العناصر الداخلة فى العمل الادبى ، الا ان العمل نفسه ليس محصلة بسيطة لنوايا المؤلف ، او مجموع العناصر الداخلة فى تكوينه . ان « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد ابى النحس المتشائل » ، شانها شان اى فن عظيم ، هى محصلة اخضاع هذه العناصر مجتمعة لمنطق الفن وآلياته الداخلية ، ومن ثم يصبح من الخطا الفادح محاولة اختزاله الى هذا العنصر او ذاك ، او البحث عنه بصورة مباشرة داخل النص . ان هذا الحديث ، الذى نقدمه للقارىء ، هو حديث حول العمل ، وليس عنه ، فالحديث عن عمل كالوقائع الغريبة يجب ان يتم وفقا للمعايير العلمية فى تناول النص الادبى ونفض مغاليقه ، وهذه مهمة اكبر واعتقد كثيرا من ان تتسع لها صفحات قليلة .

* انت تكتب القصة منذ الأربعينيات ، فلماذا برأيك لم تظهر « الوقائع الغريبة » والتى تصور تجربة العرب داخل اسرائيل الا فى السبعينيات ؟

** اعتقد ان « الوقائع الغريبة » جاءت تعبيرا عن نضوج تجربة معينة ، وهى تجربة تهم العرب الفلسطينيين والعرب عموما ... تجربة حياتنا داخل اسرائيل .

وبالطبع فقد عشت كل هذه التجربة ، ويبدو انها نضجت نضوجا لا باس به فى وجدانى فخرجت من تلقاء نفسها تعبيرا عن هذه التجربة .

والتجربة بالطبع تجربة متميزة لا يمكن أن يعبر عنها الا من عايشها . وما كان من الممكن صدور هذا العمل الا بعد نضوج التجربة ومرور وقت مقبول ومعقول عليها .

الكتابة عن مرحلة لا تأتى خلال المرحلة ، وانما تأتى — ان اردنا العمق — بعد انتهاء المرحلة .

مثلا ... فى أثناء الاحتلال النازى لم يكتب الأدب المعبر عن هذه التجربة ، وانما كتب فيما بعد ؛ الأعمال الناضجة عن الحرب العالمية الثانية لم تكتب أثناء الحرب وانما الآن . فى اعتقادى ان هذا هو الأمر الطبيعى .

أود أن أبدى ملاحظة اخرى وهى أن عددا من النقاد والمبدعين حاول أن يربط بين نضوج العمل الفنى والأدبى ونضوج الكاتب من حيث العمر . انا لا أوافق على هذا . نضوج العمل الأدبى برأيى يرتبط بنضوج المرحلة السياسية والاجتماعية التى أراد الكاتب ان يعبر عنها ، وكم من كتاب عباقرة كتبوا أعمالا خالدة بحق وهم فى شرخ الشباب .

كتابة الوقائع الغريبة :

* هل اتخذت قرارا واعيا بالبدء فى كتابة الوقائع الغريبة لدى احساسك بنضوج التجربة التى تريد التعبير عنها ؟

** شرعت فى كتابة فصل فكرت فى البداية انه قصة قصيرة ، ولكنى استرسلت فى كتابة ما اصبح فيما بعد الفصل الأول من الوقائع الغريبة . كان قصدى بالطبع هو ان اكتب التجربة التى حاولت مرارا أن اكتبها فى السابق . واذكر اننى فى الفترة نفسها كتبت قصة قصيرة بعنوان « السلطعون » ، وأنا اعتز بهذه القصة جدا رغم اننى وصلت فيها لنتيجة عجيبة غريبة هى انه لا حل لهذه القضية الفلسطينية .

ولقد عدت الى هذا التفكير الى حد ما فى « الوقائع الغريبة » حين صار سعيد يصرخ :

هل من بديل عن نزول كائنات من عالم آخر لينقذونا ؟ هل من بديل عن الجلوس على الخازوق ولو ربع خازوق ... ولو نصف خازوق ، ثلاثة ارباع خازوق ؟

كان هذا الأمر يشغلنى . فلما انهيت كتابه الفصل الأول شعرت اننى دخلت فى الطريق الصحيح . كثيرا ما اقرر أن أكتب عملا أدبيا

فأكتب ، ولكنى اشـــعر اننى لم اجد المفتاح . الفصل الأول .....
وربما الجملة الأولى هى بالنسبة لى المفتاح . ولنعمم ونقول اذا دخلت فى الفصل الأول ورضيت عن ذلك ، حينئذ لا يعود أى شيء يوقفنى عن الاستمرار فى الكتابة .

وهكذا حينما احسست أننى دخلت فى الطريق السوى توقفت عن الكتابة ، واخذت اجمع ما أريد من حقائق مع التواريخ من اعداد جريدة الاتحـــاد منذ صدورها فى دولة اسرائيل حتى تلك الأيام التى كنت أكتب فيهـــا .

* متى كان هذا التاريخ ؟

** بدات الكتابة عام ١٩٧١ وانهيتها عام ١٩٧٤

* هل يمكن ان تحدثنا عن مسيرة العمل الواعى داخل النص نفسه حتى اكتمل فى شكله النهائى ؟

** المخطوطة الأصلية للقصة اطول من القصة كما صدرت ثلاثة مرات . كان على أن أقطع من لحمى .

* كيف ؟

** قيض لى فى المتشائل أن أجد عددا من الكتاب والرفاق والاخوان ادعوهم لأقرأ عليهم المخطوطة وأسمع ملاحظاتهم . « الوقائع الغريبة » كما تعرفين ثلاثة كتب . فكنت اقرأ كل كتاب وعلى اثر ملاحظاتهم أعود الى الصياغة والاقتطاع . بالطبع لم اكن انتظر منهم ان يتكلموا بصراحة تامة . ولكن حينما كنت أشعر بالملل فى عيونهم كان هذا يكفينى .

• مما لا شك فيه أن تجربتى كصحفى ومسئوليتى عن الجريدة — وانا الذى أحارب المقـــالات الطويلة وأكره الكاتب على أن يوجـــز ويقطع من كتابته ، واقوم أنا مرات بالغـــاء أجزاء من هذا المقال ، أو حتى من قصة تأتينا ... كل ذلك علمنى الهوان .

ومن يهن يسهل الهوان عليـــه
مـــا لجـــــرح بميت ايـــــلام
وهكذا صرت اقطع من لحمى الذى صـــار ميتا .

* ماذا عن المـــادة التى جمعتها قبل الكتابة ؟

** المعلومات التى جمعتها معلومات قيمة مازلت أحتفظ بهـــا حتى الآن . ولكن اغلبها لم يدخل العمل . هناك شيء يعرفه رفاقى وهو أننى أهملت فى قصة « الوقائع الغريبة » المعلم الأســـاسى فى حيـــاة الجماهير

العربية فى اسرائيل وهو مجزرة كفر قاسم . فى هـذا الاطار وفى هـذا الأسلوب لم أستطع ان ادخل المجزرة ، لأنها اكبر وتأثيرها اكبر بكثير من الفكرة التى قررت أن اعرضها ، وهى فكرة الاتكالية والوهم بوجود طريق اقصر وأخف كلفه .

* هل هناك ثمة مواد لم تكن ذات علاقة مباشرة بتجربة العرب فى اسرائيل ولكنها دخلت فى نسيج العمل فى شكله النهائى ؟

** فى عام ١٩٧١ كنت فى المـانيا الديمقراطية وسمعت بما حدث فى السودان فى اعقاب حركة هاشم العطا . كان سلام عادل قـد استشهد فى العراق من قبـل ، وكانت مذابح الشيوعيين فى اندونيسيا ، وها هى المشانق فى السودان . انعكست على نفسى ... ولا شعوريا خرجت معى قطعة كتابية أسميتها « الصمت » . اهملت هذه القطعة حتى عام ١٩٧٤ وانا اكتب « الوقائع الغريبة » فى شكلها الأخير ، فأدخلتها بحيث لا يشعر احد بادخالها . هذه القطعة هى الحديث الذى يدور بين الطنطورية وابنها على شاطىء الطنطورة المهجور حيث تخاطبه الأم :

— « الناس لا يتحملون ما انت مقدم عليه .

— سأتحمل عنهم حتى يتحملوا عن انفسهم .

— ولدى ، ولدى .

— اماه .. اماه ، حتى متى ننتظر برعمه الزنابق ؟

— لا تنتظر يا بنى . انما نحن نحرث ونتحمل حين يحين الحصاد .

— متى يحين الحصاد ؟

— تحمل !

— تحملت عمرى » .

* ماذا عن االاسلوب الذى تناولت به هذه المواد ، وهل خضع هو الآخر لقرار واعى من جانبك ؟

** لا يمكن فصـل العمل الأدبى الذى يستحق هـذا الاسم عن ادوات الأدب ، او ما يسمى عموما بالأسلوب . وانا آخـذ على العديد من الكتاب العرب — وخصوصا الفلسطينيين — أنهم لا ينتبهون الى أن أحد مقومات العمل الأدبى ، الذى اذا لم يكن موجودا سقط العمل ، مهما كان مضمونه ، هو الأسلوب والصناعة .

مثلا فى فن الموسيقى هل نستطيع أن نعتمد فقط على الموهبة ، وعلى السماع ؟ بالطبع لا ..... بعد الموهبة من الضرورى اخراجهـا ، وبعد الاسترسال الصادق من الضرورى الانتباه الى الذوق .

نحن أخذنا على الكتاب والشعراء العرب فيما يسمى عصر ما قبل النهضة ... اخذنا عليهم الاكتفاء بالأسلوب دون المضمون . ولكن هـذا لا يعنى ان الأسلوب غير مهم . الأسلوب الذى يشتمل على اللغة الصحيحة والتراكيب التراثية المتوارثة . وحين نقول المتوارثة نعنى بذلك أن الأجيال التى سبقتنا حققت منجزات لا يمكن تجاهلها . أحق بنا ألا نتجاهل ما حققته تراثنا من منجزات هى أحـد المنجزات الانسانية الهـامة . ان العناية بالاسلوب فى النهاية يصبح جزءا من العناية بالمضمون ... والأسـلوب الذى يقدم به المضمون ليس شيئا يقرره الكاتب نفسه وانما يقرره تراثه... لكى يتحدث مع الشعب صاحب ذلك التراث وينقل اليه ذلك المضمون .

* كيف امكن فى خضم مشاغلك السياسية العـديدة افراد الوقت اللازم لعمل كالوقائع الغريبة ؟

** فى اثناء الكتابة وصلت الى ذلك القرار الذى كان من الصعب على حزبى ان يقبله وهو أن أستقيل من البرلمـان لأتفرغ للعمل الأدبى .

جاءت استـقالتى عام ١٩٧٢ وأثارت مختلف الأقاويل ، وكان من الضرورى ان يصدر الحزب واللجنة المركزية بيانا يفسر فيه لمـاذا جاء هذا الامر — الذى هو بطلبى وبالحاح منى .

الأمر الغريب هو أننى قعدت بعد استقالتى — بموافقة الحزب — ثلاثة اشهر فلم اكتب كلمة . فطلبت من الحزب أن يعطينى عمـلا يوميا ، ورجعت رئيسا لتحرير جريدة الاتحاد . وفى اثناء ذلك انجزت « الوقائع الغريبة » الذى هو عمل — بالاضافة الى ما فيه من خيال — يستطيع ان يكون سجلا تاريخيا لموبقات الحكم الاسرائيلى .

* أخيرا ، كيف ترى أنت نفسك تميز « الوقائع الغريبة » فى الأدب العربى الحديث ، والام تعزى هذا التميز ؟

** أجمل فهمى لمـا يقال من أن « الوقائع الغريبة » عمل متميز بأنه — فى رأيى — يتميز بأمرين :

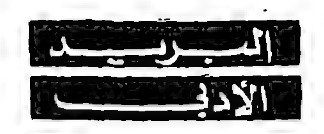
— انه جاء بعد نضوج تجربة معينة وتعبيرا عن نضوج هذه التجربة. وبمفهوم محدد فالعمل لا يقتصر على تجربة الشعب العربى الفلسطينى الذى

بقى فى وطنه ــ ذلك الذى أصبح دولة اسرائيل ، وانما ــ وهذا طبيعى ــ هى أيضا تجربة المأساة الفلسطينية كلها .

ــ الأمر المتميز الثانى هو رغبتى فى الدفاع عن آصالة التراث العربى وحضاريته فى مواجهة الاعتداء . حتى نكون ؛ علينا ــ وفى مواجهة التمييز ــ أن نكون متميزين ومتفوقين فى جميع المجالات .

كل هذه التجربة وجدت تعبيرها فى عملى « الوقائع الغريبة » الذى كما علق عليه العديد من النقاد انه اجمال للتجربة الكفاحية لشعب ، ولا بأس من القول بالتجربة الحضارية لشعب لأن الكفاح ضد الظلم هو أعلى مستويات الحضارة .

تم اجراء هذا الحوار فى لندن ــ ديسمبر ١٩٨٣



تعقيب على مقال
الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

بقلم : د. احمد حسين الصاوى

نشر الزميل الدكتور السعيد محمد بدوى مقالا بهذا العنوان فى العدد الاول من مجلة « أدب ونقد » وقد جاء فيه :

« لم تكن المشكلة اساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها (والاستماع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك) ، ولكنها كانت دائما ولا تزال مشكلة الامية ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات اننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فنرى عبد الله النديم فى الماضى يفرد فى جريدته قسما خاصا يكتبه بالعامية (من اجل الاميين) ! ... الخ » .

ولقد أفرد النديم حقا فى صحيفتين من صحفه مكانا للعامية ، وهما « التنكيت والتبكيت » التى أصدرها قبل الثورة العرابية ، و «الاستاذ» التى اصدرها بعد عشر سنوات منها . أما « الطائف » التى اصدرها لسانا للثوريين العرابيين فلم يحل بينه وبين استخدام العامية فيها الا احمد عرابى نفسه .

وكان النديم يقصد فعلا أن تكون فى صحفه مادة للاميين ، ولم يكن فى ذلك أى مفارقة . فلم يفترض النديم أن الاميين سوف « يقرءون » صحفه ، ولكنه كان يعلم يقينا أنهم سوف « يستمعون » الى من يقرؤها لهم . فلقد كانت نسبة من يعرفون القراءة فى ذلك الوقت ضئيلة جدا . ومن هنا فقد كانت أرقام توزيع الصحف ، وهى وسيلة الاعلام الوحيدة فى ذلك الوقت ، لا تمثل حقيقة عدد قرائها ، اذ شاع بين المصريين — وبخاصة فى الريف — أن تتحلق الجماعة منهم حول قارىء واحد يسمعهم ما تضمنته الصحيفة ، لانهم اميون لا يستطيعون أن يقرءوا مثله . ولا شك أن الدكتور بدوى شهد — كما شهدت — انتشار هذه الظاهرة ، وبالذات قبل شيوع وسائل الاعلام المسموعة والمرئية ، واعتماد أبناء شعبنا عليها — متعلمين واميين — فى الحصول على ما يرغبون من مواد اعلامية ، وأثر «الترانزستور» الخطير فى ذلك .

ولم يكن النديم وحده هو الذى فعل ذلك ، وانما فعله قبله يعقوب صنوع فى صحيفته الساخرة « ابو نظارة » ، واستمر يتبع هذا النهج بعد أن هاجر بصحيفته الى باريس وظل يصدرها من هناك ويهربها الى المصريين .

ان ظاهرة ميل الأمى المصرى بل وتحمسه للاستماع ، التى التفت اليهما بذكاء كل من صنوع والنديم وكانت وراء سياستهما فى تحرير صحفهما، تمثل سمة بارزة من سمات عملية « التلقى » الاعلامى ، منذ كان فى مصر اعلام مطبوع. ونلمس أثر هذه الظاهرة بوضوح أيام الحملة الفرنسية، عندما عرف المصريون لاول مرة الكلمة المطبوعة . فقد ادركت سلطات الحملة أن نسبة من يعرفون القراءة فى غاية الضآلة ، ولعلها ادركت

كذلك نزوع عامة المصريين الى « الاستماع » ، فهم يستمعون فى خشوع الى القارىء يتلو عليهم آيات القرآن ويشدو لهم بالقصائد الدينية ، ويستمعون فى شغف الى الراوى يقص عليهم الحكايات والأساطير . ومن ثم فان وسيلة الاعلام المطبوعة الأولى التى خاطب الفرنسيون من خلالها افراد الشعب المصرى كانت منشورات تلصق «فى مفارق الطرق ورءوس العطف وأبواب المساجد ...» كما قال الجبرتى ، وترسل منها نسخ قليلة الى المشايخ والاعيان (أى الى من يعرفون القراءة) . وكان الناس يقفون جماعات امام هذه المنشورات الملصقة ليستمعوا الى من يقرأ لهم ما تضمنته من رسائل اعلامية كتبت بلغة هى مزيج من العامية والفصحى .

والدارس لتاريخ الصحافة المصرية يستطيع أن يتبين كيف طورت هذه الصحافة اساليب التعبير العربية تطويرا كبيرا ، فبسطت اللغة ، وخففت من تعقيداتها ، وتجنبت الغريب من الفاظها وغير الشائع من مترادفاتها . واقتربت لغة الصحف بذلك كثيرا من الشخص العادى الذى تعلم تعليما بسيطا ، بل واقتربت كذلك من « المستمع » الذى لم يكن يقرأ او يكتب . وهكذا نشأت لغة جديدة او نشأ مستوى جديد من مستويات اللغة العربية ، هو المستوى « الاعلامى » الذى يحتل مكانا وسطا بين المستوى الرفيع والمستوى العامى . وكان عبد الله النديم يستخدم فى تعمد واقتدار هذا المستوى المتوسط مع المستويين الرفيع والعامى فى مجلته الرائعة « الأستاذ » ، وكان لكل من هذه المستويات جمهور قارىء أو مستمع .

وقد تمثل هذا المستوى الجديد اكثر ما تمثل فى المواد الخبرية ، بما استقرت عليه من أساليب وأنماط مستحدثة كالجمل القصيرة والمقدمة البسيطة والعنوان الموجز النافذ ... الخ . وساعدت الترجمة الى العربية فى هذا التطوير وفى اثراء لغة الاعلام بعدد كبير من الالفاظ الجديدة التى شاعت بعد ذلك على الالسن والأقلام .

وأفادت الاذاعة المسموعة والمرئية كثيرا من التطوير اللغوى الذى حملت عبئه الصحافة ، فبدأت من حيث انتهت هذه ، ومضت بعدها على طريق التبسيط شوطا ، حتى تستأثر دونها باهتمام المستمع .

وعبر المسار الطويل الذى قطعته الصحافة والاذاعة فى هذا الاتجاه حدثت عدة اخطاء وانحرافات عن سواء السبيل ... ولكن هذه قضية أخرى .

ثمرة الليمون العائدة

حوار مع عدلي رزق الله

اعداد : احمد اسماعيل

وقف جوان ميرو الفنان الفرنسى المعاصر ذات يوم فى مرسمه مشدوها فزعا ، عندما راح احد الرواد يحاول العبث باحدى لوحاته قائلا له « انك لا تساعدنى على اعادة ترتيب الطبيعة .. بل على افسادها » !

فاللوحة الفن هى « اعادة ترتيب للطبيعة » ، واسهام رفيع فى كشفها والتعرف عليها ، هى اللغة التى تواطأ عليها الناس منذ الخليقة ومنذ أن عرف الانسان ابجديتها المتمثلة فى عناصر الطبيعة ، على اختلاف جغرافيتها — هى حوار الحواس و « هارمونية » الابصار ، و «السبيل الوجدانى» للادراك والتمثل . ولعل مسيرة « اللوحة » عبر التاريخ تكشف الى اى مدى كان الحوار متصلا بين الانسان وعالمه ، وتبين بالضرورة عمق مقاومة الفن والانتصار على العدم والرغبة فى هتك أسرار الوجود. وعندما نتحدث عن اللوحة — المقاومة — ينتصب الواقع « الكابوس » أمام الفنان ، ويصبح الخيار صعبا والمثول مؤلما — لأن المثول لا يعنى سوى الرضوخ والتزواج من هذا الواقع البائس ، وهو الانكسار الانسانى بعينه ، اما الخيار فهو المقاومة وخلق الموقف الجمالى على الورق ، هو الرفض والحلم فى آن واحد وهو الوردة فى صليب الوجود على مشارف هذه الرؤية ، يقف الفنان المصرى العائد من باريس بعد عشرة سنوات متصلة عدلى رزق الله متشحا بالوانه ومبشرا « بانقاذ » من نوع جديد فماذا من لوحة الفنان العائد .. وما هى رؤيته لواقعنا « الكابوس » وما هى « طريقته الوجدانية » فى البحث والكشف والتفرغ .

* قرن من الفن :

يصيح الفنان عدلى رزق‌الله « ان التفرغ ضرورة .. وليس اختيارا ! » فمنذ بدأت مسيرة الرعيل الأول .. كانت صفحة الفن بيضاء من غير سوء كما كان لأى خط وجوده على تلك الصفحة .. والآن وبعد قرن من الانتاج وتعدد الخطوط .. ماذا يفعل الفنان حتى يكون فاعلا على تلك الصفحة المزدحمة والعامرة بالخطوط والالوان والصخب ! وما هو البديل للعمل المتصل والرسم الدائم حتى يقدر على ترك « بصمه » مميزة وسط آلاف البصمات النابضة فى تاريخ الفن ؟ ، لقد عاش يحى الطاهر عبد الله متفرغا لقصته ، ساعيا وراءها حتى الموت ، وكذلك الشاعر الكبير أمل دنقل ، وقبلهما الفنان كمال خليفه ، وعلى الشاطىء الآخر من المتوسط عكف بيكاسو وجوان ميرو ، لأن الطبيب طبيب والسباك سباك والموظف موظف .. والفنان فنان !

* ولكن .. كيف يكون التفرغ فى بلادنا ؟

فى المجتمعات الاشتراكية تقوم الدولة بمسئولية تفرغ الفنان ونشر انتاجه . وفى المجتمعات الراسمالية يتولى السوق ذلك الدور — اما فى مجتمعاتنا ذات الاشكال والانظمة غير التقليدية كان لابد من البحث عن طريق سوف يكون بالطبع اكثر صعوبة مما لو كانت مجتمعاتنا مستقرة على شكل واضح .

وبالعودة الى الوراء .. يوم ان كان هناك نوع من المد الثورى – بشكل أو آخر – وهى سنوات الستينيات ، ولد نظام التفرغ لكى يقوم بدور ما فاعل على الساحة التشكيلية وبزغت أسماء واعمال آدم حسنين وجاذبية سرى وآخرين .

والآن .. وبعد سيطرة معلمى كليات الفنون ، وموظفى وزارة الثقافة على اللجان المسئولة يصبح الظرفاء – وانا منهم – « ان اللجان المسئولة مشغولة باعمال أخرى غير التفرغ ! » لان التفرغ قضية الفنانوليس المعلم .. اوالموظف.

وثمة مفارقة مضحكة حيث أبقت الدولة على نظام التفرغ بنفس مرتبات الستينيات (سبعون جنيها فى الشهر) الأمر الذى يضاعف من خساره الفنان وقهره ومن هنا كان لابد من البحث عن بديل بعيدا عن الاجهزة الرسمية واللجان المسئولة حتى لا نخسر مرتين !

* وماذا من الفن ؟

* كلما اقتربنا من البحر لتصويره ، لا نرى سوى الالوان الزرقاء المشوبة بالاخضرار تحت سماء عالية ، وصخور ورمال ملقاه – ولكننا اذا اشتبكنا مع البحر باجسادنا ، وسبحنا فيه حتى البلل ، وتكسرت علينا اشعة الشمس ، نكون قد بلغنا « اللحظة الخاصة » ، لحظة الالتحام العنيف ، عندما تستحيل الحواس الى اعين بما فيها البصر وتصبح والبحر شيئا واحدا .. اننى ارسم هذه اللحظة الخاصة .. أرسم ما رأيته .. وما احسسته فى آن واحد .

انها اللحظات النادرة التى يبلغ فيها التحقق الانسانى مداه ، هى الحياة ذاتها ، وأنا أعمل على اصطياد هذه اللحظة وتثبيتها على سطح اللوحة .

ترى ما الذى يحدث عند تصوير انسان يموت عطشا فى صحراء قاحلة ؟ ثمة احتمالات عديدة لتصوير ذلك – فهناك الشمس الحارقة التى تملأ السطح ، وتلقى باشعتها على الرمال حتى نحس بالسخونة والتوهج ، وهناك الرجل الصغير تأكله الشمس .. ولا نكاد نلمسه ، اننا الآن نقترب من الرجل الصغير وقد تهدلت أعضاؤه والموت يزحف اليه ، وكلما ازددنا قربا من وجهه ، نرى المعاناه الهائلة مطبوعة على وجهه الظامىء ، وها هو الاقتراب اصبح وشيكا .. فالشفتين تشققتا بفعل العطش ، والملامح مصلوبة على الجسد المتهالك ، والعطش يلقى بخطوطه الناشفة على قسمات الوجه ، وبذلك نستطيع تصوير العطش .

ولكننى عندما اصور العطش ، سوف أرسم شيئا آخر !

سوف ارسم نقطتين من الماء على مقربة من ذلك الرجل الظامىء – نقطتين من الماء ليستا من مادة (يد ٢ أ) ، وليستا محايدتان ! نقطتين من الماء مفعمتين بالحياه ، ومملؤتين بعطش الانسان – انه الانسان الذى عشته وتوحدت معه . نعم انا منحاز لطريقتى هذه ، فالمحاولات التى سبقتنى كان الفنان فيها متفرجا ، بينما ترانى فى قلب العمل ، اقتسم الحياة والعطش ، وابشر بالخروج الى عالم افضل .

* اللوحة طريق للمعرفة

اننى أرسم الآن

الرعشات الصغيرة تتسلل الى حواسى ، وهذا الوجع اللذيذ يتبع ألوانى . وها هو ايقاع الرعشة يعلو وينخفض طبقا لقانون الكشف والاكتشاف ثمة اشياء ادركها فى حينها ، تماما كما يحدث للمتلقى الايجابى عندما تفاجئه رعشات المعرفة – عندما يمسك بهذه « الطريقة الوجدانية » التى يتفرد بها الفن فى معرفة الأشياء ، هذه المعرفة التى تغوص فى قاع النفس ،

وتستحيل رصيدا مختزنا للعقل، وتدخـــل فى نسيج معـــارفنا السابقة .. هى البحث عما نعرف ولا نعرف ومن ثم يصبح الفن ضرورة حياتية .

* هوامش على لوحة الرحيل !

لم يكن هناك ثمة طريقـــة لاستشراف حاضر مغـــاير سوى الرحلة ولم يتسق تاريخ الفن فى مخيلتى الا عبر الرحيل !

لاننى لا أستطيع أن أرفض اوربا كلهـــا ــ لان الرفض رد فعل ، وانا اكره ردود الافعال، لقد عرفت أن الفن الاوربى جزء من تاريخ الفن وليس الكل كما أرادوا لنـــا أن نعرف ، تمـــاما مثـــل الفن المصرى القـــديم والقبطى والاسلامى وفنـــون آسيا وافريقيا .. وهنـــاك تعلمت أن العالمية اكذوبةكبرى، وان الغاء الآخرين واحـــد من الفنون الاستعمارية التى بيعت لنـــا ــ وفى قلب أوربا وعلى مائدة باريس الحـــافلة .. أحسست أننى «ليمونه بنزهير»، تضيف مذاقها الخاص ومادتهـــا النادرة ، لان الطبيعـــة قـــد لا تعطى مثل هذه الثمرة ومن ثم وجب اقتناؤها ، وشعرت أننى أجف وخشـــيت على ثمـــرة الليمون أن تمنـــع رحيقهـــا وعطائها ، وانها ســـوف تفقد معناها بالتقادم وخلع الجـــذور وفقدان الذات والهـــوية ــ وأصبحت العودة شوقا وضرورة، وأصبح الوطن اختيارا وعشقا، واجتاحنى حنين الرهبـــان لاديرتهم ــ فالرهبنة نظـــام قبطى مصرى له ضرورته للفنان ايضا ــ ومن هنا جاءت العودة .. ومن هنا ايضا اطلقت دعوتى للتفـــرغ .. والرهبنـــة !

* .... فما العمل ؟

نعم .. هناك اثرياء فاسدون ومفسدون ، لهم ذوقهم الخاص ومفاهيمهم الرخيصة عن معنى الفن .. ونحن لا نتوجه لهؤلاء باعمالنا .. ولكننا نتوجـــه الى القـــادرين على شراء البســـاط الارضى وجهـــاز التليفزيون ومجموعات الكراسى .. انـــه التوجه بغرض التنوير وهـــو الدور المنوط .

بالاجهزة الاخرى غير الفنـــان كالصحافة الملتزمة . ان لوحاتى فى بيوت عدد كبير من البســـطاء وذوى المقدرات المعروفة أمثال صلاح عيسى وسليمان فيـــاض وشـــوقى فهيم وعبد الفتـــاح الجمل ، وانا أذكرهم لاننـــا نعرفهم ــ هنـــاك ايضـــا « المستنسخ » الذى يعلقـــه الطالب فى حجرته والموظف فى مكتبه . لقـــد تزوجت جنـــونى منذ عودتى ، وســـوف أواصل البحث عن جمهور جديد .

* جاليرهات مغلقـــة !

منذ أن توقفت المحـــاولة الجادة « جاليرى ٦٩ » التى أشرف عليها الاديب نبيل نعوم والتى اشاد بها احمد بهاء الدين فى عموده الرفيع ، واستمرت لمدة عـــام ، والســـاحة التشكيلية تكاد تكون خـــالية .. فهناك « كرمه » ولكنها مجهود فردى .. والسؤال متى يصبح لدينا « جاليرهات » ؟ .. يتحقق ذلك عندما يولد بيننا مجنـــون يؤمن بالفكرة ، وكم تمنيت لـــو يولد عشرات المجانين .. فمن غير المعقول أن نعتبر مدخـــل احـــد المطـــاعم « جاليرى » أو صالون ســـيدة مشـــغولة بالفنانين وليس الفن !

وعلى الجانب الآخر ، نشهد قاعات كئيبة تعمل على طـــرد الجمهور وليس العكس!فالدولة عندما تقدم معرضا ، لا نقرأ فى بطاقة الدعوه سوى اسم الوزير الذى « يتكرم » ويقص الشريط الحـــريرى .. ولا افهـــم معنى « التـــكرم » .. فاذا كـــان « تكرما » على الفنـــان فهذه ماساة واذا كان « التكرم » على الجمهور فهذه لعنه !

لقد أصبحت معارض الدولة وسيلة للتضليل وكان الاسماء التى « تتكرم » هى عنـــاصر فاعلة .. وهذا غير صحيح !

ليس هذا فحسب ، فقـــد قامت القاعات الرسمية بتحديد مدة خمسة عشر يوما على الاكثر لعرض لوحات الفنـــانين ،

ولا ندرى لماذا لا يستمر العرض اكثر من ذلك .. اننا نقرا عن مسرحيات يتم عرضها بالسنين وافلام تتجاوز الاسابيع والشهور.فلماذا هذا التحديد من جانب القاعات ، اليست هذه وسائل ضاغطة يجب أن يستقل عنها الفنان وبناى بنفسه وفنه عن حبائلها الوظيفية والروتينية !

* دعوة الى عدم الاحتقار !

... نعم ، هناك مغالطة ، فالعائل الاول للفنان هو الجمهور وليست المؤسسات القادرة ، والسبيل الى ذلك هو الثقة فى الناس ، وخلق جسور جديدة للاتصال بهم ، فليست كل الجماهير قد باعتبيضا فاسدا ! والمسافة بيننا وبينهم ليست بعيدة ، فالثقة لا تعكس سوى الثقة وخلق الذوق العام مهمة مشتركة بين الفنان وجمهوره !

.... وكيف السبيل ؟

احلم بالعرض فى معرض الكتاب بعيدا عن صالات العرض الكهنوتية احلم بالعرض فى مداخل المسارح والسينما والحدائق ، واحلم بصورى ومستنسخاتى فى البيوتوالمكاتب وحوائط المدينة ، ولن يتأتى هذا الحلم الا من خلال العمل المتواصل والجهد المتفرغ ، والكسبالحقيقى وليس ما تقدمه وزارة الثقافة وأجهزة الموظفين.

لقد طالبت بعرض الاعمال الحائزة على جوائز الدولة هذا العام حتى يعرف الناس مستوى هذه الاعمال وخاصة فى غياب معرض للفن الحديث، كما طالبت باعلان قيمة هذه الجوائز ليعرف الجميع انها لا تساوى تكلفة العمل..فلماذا التعلق بهذه البقايا ، ولماذا لا تصبح الحركة ذاتية ومستقلة وندية لذلك كله .

ان الوظيفة لا تصنع فنا والتبعية لن تخلق جمهورا

لذلك فالخوف من التفرغ ادانة صريحةلجمهورنا الكبير!

وكان مؤتمراً للابداع الحقيقي .. وليس إقليمياً

انتهت ايام المؤتمر الاول الذى اجتمع فيه اكثر من ٢٠٠ اديب مصرى على ارض اقليمية .. وهو يعد نجاحا حقيقيا وباهرا ولو لم تنفذ منه واحدة من توصياته العديدة .. لا لأنه اتاح فرصة نادرة من اللقاء الحى بكل ما يمثله من تأثير فعال ومناقشة حرة لكل ما يشغلهم من مشاغل وهموم وآمال .. ولكن لانه ايضا حسم النقاش نهائيا فى ثلاث قضايا هامة كانت مبعث تساؤل وحيرة من الكثيرين عن عطاء الحركة الادبية .. دور الثقافة الجماهيرية .. حقيقة الجامعات الاقليمية اليوم .

وبداية نقول انه بحق كان المؤتمر الاول فى تاريخ الحركة الادبية الذى تبنى دعوة لقاء يجمع أدباء مصر .. رغم انه سبقته محاولات ماضية مثل المؤتمر الذى عقد فى عام ١٩٦٩ بمدينة الزقازيق فى محافظة الشرقية .. لأن هذا المؤتمر الاخير كان يقتصر فقط على الادباء الشبان .. وكانت له ظروف خاصة ولاهداف ايضا خاصة .. اما مؤتمرنا هذا فلم تفرضه ظروف معينة وليس له أغراض بذاتها . انما هو خالص لوجه الحركة الادبية وحدها ولمناقشة مشاكل الادباء .. او كما اوضح د . سمير سرحان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية ان عقد هذا اللقاء لادباء مصر فى الاقاليم كان لدراسة مشاكلهم وحلها وتحديد هوية الادب المصرى المعاصر ومحاولة الوقوف على التنوع والثراء الذى يتمتع به هذا الادب فى الوقت الحاضر والقاء الاضواء عليه ووضعه امام الدارسين والنقاد وتدارس كل ما يعوق رسالتهم الأدبية .. فهو ببساطة استجابة للحركة الادبية المنتشرة فى سائر اقاليم مصر التى تتجسد فى كتابات « الماستر » التى لم تعد ظاهرة أدبية بل هى واقع حقيقى لا تخلو منه اى محافظة الآن .. فهناك حركة أدبية جديدة .. وحساسية ادبية جديدة تعبر عن نفسها على طول أقاليم مصر ..

بدأ المؤتمر بكلمات تقدم له او ترحب به سواء من د . يحيى شاهين رئيس جامعة المنيا باعتباره رئيس شرف المؤتمر أو من د . شوقى ضيف رئيس المؤتمر او من د . أحمد هيكل بصفته الشخصية .. او من اللواء صلاح الدين ابراهيم محافظ المنيا .. ود . عبد الهادى الجوهرى عميد كلية الآداب ود . سمير سرحان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية .. تلاه توزيع شهادات تقديرية لرواد الآداب فى الاقاليم سواء من الذين رحلوا عن عالمنا .. او لهؤلاء الذين أعطوا فى ظل ظروف بخيلة قاسية .. وكذلك للذين مازالوا يعطون رغم جحود وسائل وطرق التكريم لهم او غيبوبة اجهزة الاعلام ومسئوليتها عنهم .. ولو ان هذا المؤتمر نفسه نسى الكثيرين والعديدين كذلك .. ولكن عذره كما حاول ان يبرره د . شوقى ضيف هو ان يتركو للسنوات القادمة من تكرمهم .

وتنوعت المناقشة بين مشكلة النشر الى اتحاد الكتاب الى النوادى الأدبية الى غيرها ..

فتركز دور النشر فى القاهرة والاسكندرية فقط أوجد ولم يخل الأمر فى هذا الاجتماع الذى استمر ثلاث ساعات كاملة من توبيخ للأدباء انفسهم من د . أحمد درويش بسبب ضياع اللغة العربية على السنتهم واهانتها فى مؤتمر يضم الفئة الوحيدة التى ادواتها هى اللغة ، وحرفتها الكلمة .. وانه اذا كنا احيانا نختلق العذر للآخرين ممن لا يتعاملون مع اللغة بمثل هذه الحساسية ولا بهذا الارتباط فما هو عذر هؤلاء الأدباء فى ضعف لغتهم وهى صنعتهم .

وانتهى الاجتماع بتكوين اللجان وهى لجنة الشعر ومقررها د. أنس داود ولجنة القصة ومقررها الأديب عبد العال الحمامصى . والاستاذة سميحة غالب للجنة النشر والمجلات الأدبية والأستاذ جلال عابدين للجنة الجامعات الاقليمية وللجنة نوادى الأدب الناقد محمد السيد عيد والناقد نبيل بدران للجنة المسرح ولجنة الدراسات الأدبية للدكتور طه وادى والشاعر فؤاد حجاج للجنة الأدب الشعبى .

ثم بدأت كل لجنة على حدة مع اعضائها ومقررها فى مناقشة ورقة العمل الخاصة بها ومناقشة مشاكلها وكافة نواحى القصور التى تحول دون أداء رسالتها مع الخروج بالتوصيات والقرارات التى يرون انها تساهم فى حل هذه المشاكل .

ولأنه كان من المتعذر تماما أن نتابع مناقشة كل لجنة من هذه اللجان الثمانى التى بدأت معا وانتهت معا فى وقت واحد .. خاصة ان ادارة المؤتمر لم تحاول ان توزع علينا محاضر بطبيعة المناقشات التى دارت داخل كل لجنة وكان هذا ضمن بعض الأشياء الصغيرة التى تؤخذ على هذا المؤتمر .. فان محاولة نقل صورة صريحة لروعة هذه المناقشات وخصوبتها يتعذر علينا .. الا اننا سنحاول ان نعرض لطبيعة بعض هذه المشاكل ، ففى لجنة النشر والمجلات الأدبية ناقشت سميحة غالب وبقية الأعضاء كيفية رفع المعاناة الكبرى عن أدباء الأقاليم فى النشر وطرق توصيل أدبهم دون قهر أو انحناء وتوسل ، وذلك من خلال أجهزة الاعلام المختلفة من برامج أدبية وثقافية فى الاذاعة والتليفزيون ومن صفحات أدبية بالجرائد والمجلات اليومية والاسبوعية .. وكذلك من خلال تدعيم بعض المجلات الأدبية مثل الثقافة الجديدة التى تصدرها الثقافة الجماهيرية ومجلة القصة التى يصدرها نادى القصة بالقاهرة بالتعاون مع هيئة الكتاب على أن تفتح ابوابها وصفحاتها بديلين أمام الأدباء فى تلك النشرات والكتابات التى تسمى ((بالماستر)) والتى تمثل قمة المعاناة التى يعيشها الأدباء فى الأقاليم نتيجة عدم قدرتهم على توصيل كلمتهم وابداعهم للجمهور .. اليحد اقتطاعهم من قوت يومهم مهما ضؤل لينشروا على حسابهم عصارة أيامهم من الورق والتصوير والتوزيع .. الأمر الذى وصل ببعض النقاد والمفكرين الى ان ينظروا لهذه المطبوعات على انها خير ادانة للحركة الأدبية .

وتبلغ المأساة مع كتابات الماستر للقمة عندما يكتشف بعضهم كيف انه فى الوقت الذى لا يجد فيه الاديب أمام شللية النشر وعجز الدولة بأجهزتها المخذلة والمتعددة عن حل هذه المشكلة وقصر الصفحات الادبية والمجلات على عدد من الاسماء المعينة ولاسباب خاصة .. الا مثل هذه المطبوعات الهزيلة السيئة من ناحية الشكل والاخراج والامكانات فى محاولة مستميتة ويائسة لكسر حصار النشر والخروج على سطح الساحة نجد أن اتحاد الكتاب لا يعترف بمثل هذه المطبوعات وسيلة للانضمام اليه ولا باديبها عضوا فيه .. فهو ينظر اليها بترفع دون أية محاولة لعلاج المشكلة أو تقييمها .

وتشعبت موضوعات المناقشة الى اسئلة عن لماذا لم يتم تمثيل الاسكندرية فى المؤتمر تمثيلا رسميا واقتصر الامر على دعوة الشاعر عبد العليم القبانى والقاص رجب سعد السيد .. وأسئلة أخرى عن الحالة الثقافية فى بورسعيد وعن مستوى بيوت ثقافة ونوادى الادب فى المحافظات والقرى .. وضعف ميزانيتها وسلبية ادارتها .

وطالب الاديب محمد مستجاب بالحرص على تطبيق ما تخرج به عن هذا المؤتمر من توصيات وأن تكون بحق موضع تنفيذ حتى لا نقيم مؤتمرات وننفضها دون اية نتائج وأن نطلع اولا على توصيات مؤتمر الزقازيق لنعرف

اهمية وقيمة مثل هذه المؤتمرات وهل تحقق الغرض من اقامتها ..وعنده حق فبقراءة نصوص محاضر مؤتمر عام ٦٩ تكتشف ان مشاكل الحركة الادبية لم تتغير .. ربما تفاقمت أكثر وتعقدت أكثر ولكن نفس جوهر المشكلة ونفس الخطوط العريضة فيها من قلة المجلات المتخصصة والاركان الادبية في الصحف الى تركز وسائل النشر في العاصمة الى مشكلة الرقابة على النشر ظلت كما هي لم تتغير .. والتوصيات هي نفس التوصيات التي سيخرجها مؤتمرنا هذا .. وانه لم ينفذ منها على كثرتها سوى اثنتين فقط هما التوصية بانشاء اتحاد عام للادباء .. ثم التوسع في انشاء الاذاعات الاقليمية .

وفي لجنة نوادي الادب كان تركيز محمد السيد عيد مع بقية الاعضاء على مديري هذه النوادي وضرورة تغييرهم بعد فترة خاصة ان بعض هذه النوادي لم يتغير مديرها منذ عشرات السنين .. كما انهم مجرد موظفين لا يمتون بصلة لمهنة الادب وطبيعته .. مع التاكيد على فتح أبواب هذه النوادي لكافة ادباء الاقاليم والقرى من جميع الاتجاهات دون محاولة تقسيمهم وكذلك دون ممارسة اى ضغوط او ارهاب عليهم .

اصدار سجل سنوى ثقافي لادباء الاقاليم حتى تتمكن الحركة النقدية والاعلامية من متابعة ابداعاتهم وتقويمهم .. ادراج شعر العامية ضمن الجوائز التى ترصدها الدولة للابداع الفني .. تشكيل مجلس ادارات نوادي الادب بالانتخاب الحر المباشر بين اعضاء الجمعية العمومية .. رفض محاولة تفتيت جهاز الثقافة الجماهيرية وتحويله الى وحدات متفرقة تابعة للحكم المحلى مع ضرورة الحفاظ على مركزية الجهاز ضمانا لوحدة التخطيط .. وغيرها من التوصيات التى تنادى باقامة مهرجانات للشعر والقصة ولقاءات دورية وانشاء مجلات للشعر والقصة حتى بلغت التوصيات سبعا وعشرين واحدة .

وتمثلت قيمة هذا المؤتمر بعيدا عن توصياته في هاتين الامسيتين اللتين اقيمتا للشعر بنوعية الفصحى والعامى ، والتى كانت فرصة للاستماع والتعرف على اصوات ادبية متنوعة وكثيرة .. رغم ان أمسية شعر الفصحى التى ادارها د. انس داود وجاءت بعض فقراتها دون اختيار او تدقيق . ولكن هذا لم يمنع من الاستماع الى أصوات شعرية جيدة ومتميزة كالشعراء محمد الشهاوى من كفر الشيخ وعبد الرحمن السبع من المنصورة ومصطفى بيومى من المنيا .. وعزة بدر من دمياط . أما الصوت الشعرى الفريد للشاب احمد محمد ابراهيم من اسيوط فقد كان هو حسنة الامسية والذى كان بحق مفاجاة شعرية، خاصة ان هذه هى المرة الاولى التى يشارك فيها الشاعر الحاصل على ليسانس اصول الدين ويعمل واعظا باسيوط في مؤتمرات ادبية خارجها والتى يتعرف عليه ادباء آخرون ..

اما الامسية العامية فقد كانت ناجحة وموفقة في كل اختياراتها وفقراتها وفي كل من قال فيها من الشاعر الاسوانى حجاج الباى وسمير الفيل وجمال بخيت وعبد المقصود فرج وابراهيم البانى وعبد الدايم الشاذلى ويسرى اعزب وزين العرب .. وأيضا من الشاعر البورسعيدى الشاب محمد عبد القادر الذى اثارت قصيدته الجيدة المعنى والفكرة والبناء والصياغة كوامن العاطفة المصرية والوطنية واجرت دموع عشرات من المستمعين الذين لم يفلحوا في اخفاء تاثرهم وانفعالهم بها وبمغزاها .. وكذلك كانت في هذه الامسية مفاجاة ايضا مذهلة .. تمثلت في هذه القصيدة الطويلة الرائعة التى القاها الشاعر سمير عبد الباقى متغنيا فيها بالمعشوقة الابدية لنا جميعا مصر .. راصدا ببراعة شديدة لكل مناحى شئونها اليومية الصغيرة والكبيرة من خلال تيمات شعبية وفلكلورية نابعة من احشاء الحارة المصرية الفاطمية ذائبة في عشق مذاب في العروق من أيام الجد الفرعونى الاكبر .

وقبل ان ندخل لجنة الادب الشعبى لنتعرف على طبيعة مشاكلها نتفق اولا مع صلاح الراوى المدرس المساعد بآداب القاهرة على أنه قد حدث بالفعل خلط كثير بين مفهومى شعر العامية والادب الشعبى حتى تضمهما لجنة واحدة . وتعرضت هذه اللجنة مع مقررها الشاعر فؤاد حجاج بصراحة شديدة للموقف الغريب والمتعنت الذى اصبحت تتخذه اجهزة الاعلام

والثقافة منذ سنوات من الشعر العامى .. وكيف ان هذا الموقف عكس ما كان يحدث فى الستينيات من تقدير لشعر ولشعراء العامية .. وكيف خلت الآن جوائز الشعر والادب اليوم من جوائز للعامية .. ومحاولة كشف هذه النظرة المترفعة له وتلك الدعوة المشبوهة فى الخوف على الفصحى لغة القرآن .

واذا كنا قد سبق ان قلنا ان هذا المؤتمر قد حقق نجاحا كبيرا حتى فى حالة تعذر تنفيذ توصياته المتعددة .. فليس معنى هذا التقليل من قيمة هذه التوصيات خاصة ان بعضها يعد بحق مفاجأة المؤتمر كله مثل هذه التوصية الاخيرة التى اوصت بانه امام الجرائم التى ترتكبها اسرائيل فى الاراضى المحتلة وفى لبنان وأمام عدم التزامها بالمواثيق الدولية فالمؤتمر يوصى بعدم التعامل الثقافى مع اسرائيل فى كل صوره حتى يتم الجلاء عن الاراضى العربية وعودة الحق المشروع لشعب فلسطين .. كذلك اوصى المؤتمر بضرورة كفالة حرية التعبير ورفع كل القيود والضغوط التى تحول دون حرية الاديب المطلقة فى التعبير عن فكرة وايصاله بشتى الوسائل .. ومن توصياته الاخرى ضم ادباء مصر فى الاقاليم الى اتحاد الكتاب بغض النظر عن وسائلهم فى النشر الادبى سواء أكان الماستر أم غيره مادام ابداعهم يمثل قيمة حقيقية فى حركة الادب العربى .. دعم وزارة الثقافة واجهزة الحكم المحلى وأجهزة الاعلام والشباب للمجلات الادبية المطبوعة فى الاقاليم لتمكينها من مواصلة رسالتها وحمايتها من التوقف ..

ومع ذلك يبقى هناك المزيد الذى لم نقله خاصة عن هذه الامسيات الادبية غير الرسمية كانت تمتد حتى الساعة الثالثة والرابعة من صباح اليوم التالى ويضيق بها مكان التجمع داخل قاعات الاجتماع فى الاماكن الخاصة بالاقامة .. حيث يتبارى فيها الشعراء والادباء والنقاد على قراءة اعمالهم والتعليق عليها لا فى شعر الفصحى والعامية فقط .. بل ايضا قراءة القصة القصيرة والمتوسطة الطول .. وكان من ابرز المشتركين فيها الدائمين الاديب فؤاد حجازى ود. احمد عثمان واحمد الحوتى والاديبة ابتهال سالم والشاعرة هانم الفضالى والادباء احمد الشيخ ونبيل عبد الحميد وعبد الوهاب الاسوانى ومحمد الراوى وحلمى سالم ومدحت الجيار وصلاح الراوى واديب المنيا الخضرى عبد الحميد .. وتم فيها اكتشاف ادباء وشعراء سيكون المستقبل بلا جدال لهم لما يتمتعون به من ثقافة وموهبة وتفرد مثل الشاعر الشاب منى فوزى من ابناء المنيا الذى استقبل الادباء قصائده بفرحة واندهاش طاغيين حتى ان الاديب عبد العال الحمامصى صاح : « والله ان لم نخرج من المؤتمر الا باكتشاف هذا الشاعر فهذا يكفينا » .. وكذلك قصيدة الشاعر شادى صلاح الذى حازت اشعاره العمية العذبة الكثير من الاعجاب والانبهار .. ومن اسوان توقف الكثيرون اعترافا بموهبة الاديب الشاب يوسف البهجورى الذى جاءت قصصه خير اجابة على طبيعة ارض مصر الولادة المعطاءة التى لا ولن ينضب الابداع والعبقرية من ينبوعها الدفاق أبدا .

اعتماد عبد العزيز

حشد من الكتاب العرب يلتقون فى
مهرجان الإبداع العربى الأول بالقاهرة

فى الفترة من ٢٤ الى ٣٠ مارس (آذار) ، شهدت القاهرة حشدا ثقافيا ضخما ، بانعقاد « مهرجان القاهرة الأول للابداع العربى » .

ولا شك ان استعادة مصر لهويتها العربية هى ضرورة حتمية ، وهى ضرورة يجب السعى نحو تحقيقها . كما أن من افضل السبل لهذا التحقيق، ان يتم من خلال الكتاب والأدباء العرب ، الذين يجسدون بتأثيرهم الفكرى والوجدانى أعمق معانى الوحدة والتقدم ، فى وقت تتعرض فيه أمتنا لأخطار متعددة وعنيفة ..

ولعل هذه التظاهرة الثقافية، هى الثانية ، بعد انعقاد مهرجان حافظ وشوقى فى القاهرة ايضا قبل عامين .

* فرصة للحوار الخلاق :

والواقع أن اقامة مثل هذه المؤتمرات ، ومختلف الأشكال التى تسعى للجمع بين مفكرى وكتاب وأدباء العربية ، كما توفر لهم فرصة الاحتكاك وتبادل الرأى والحوار الخلاق، بل ان مجرد لقاء هؤلاء الأدباء .. عمل يستحق التحية، اذا تم الاعداد له وتنظيمه بما يحقق أهدافه .

شاركت فى المهرجان وفود من مختلف الأقطار العربية ، كما دعيت الجوقة الأندلسية (المغرب) ، وفرقة الحكواتى اللبنانية وكلتاهما لم تتمكن من الحضور .

* غياب البعض ..

واذا كان بعض الكتاب والأدباء لم يتمكن من الحضور لاسباب مختلفة ، فان البعض الآخر رفض الحضور لاسباب سياسية . ولقد أصدر كل من الشاعرين ادونيس ومحمد نبيس والروائى الطاهر وطار بيانا اثناء انعقاد المؤتمر الرابع عشر للكتاب والأدباء العرب فى الجزائر الشهر الماضى ، تضمن هذا البيان موقفهم من حضور هذا المؤتمر بالرغم من ان الشاعر محمد نبيس حضر مهرجان حافظ وشوقى فى القاهرة قبل حوالى عامين .

كما شاركت فى هذا المهرجان وفود من أمريكا واسبانيا وفرنسا ، من خلال الأبحاث التى قدموها للندوة العلمية .

* برنامج المهرجان :

تضمن برنامج المهرجان فى اليوم الأول ، الى جانب مراسم الافتتاح التقليدية ، بعض العروض لفرقة رضا للفنون الشعبية والمسرح المتجول وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية ..

ولكن اليوم التالى ، الذى تضمن سفر اعضاء الوفود الى مدينة الاسكندرية لحضور أمسية شعرية تقام هناك، كشف عن قضية هامة ينبغى اثارتها.. فان اقامة مثل هذا المهرجان ، لا ينبغى أن يكون عملا رسميا يعبر عن وجهة النظر الرسمية وحدها . والمفترض ان الجانب الرسمى يتمثل فى استضافة المهرجان وتوفير المناخ والظروف المناسبة لانعقاده فى جو من الحرية لتحقيق أهدافه . على أن ما حدث كان مختلفا تماما، اذ أن اللجنة المعينة لاختيار الشعراء المصريين الذين سيشاركون زملاءهم من الشعراء العرب فى الأمسيتين اللتين عقدتا فى الإسكندرية — ٢٥ مارس « آذار » والقاهرة ٢٨ مارس (آذار) .. هذه اللجنة اختارت شعراء لا يمكن القول

انهم يمثلون الشعراء المصريين، فضلا عن رداءة النماذج التى القوها ، والتى تعيد الى الأذهان اشعار المناسبات الفجة والهزيلة ..

ولقد كان واضحة اصرار هذه اللجنة على استبعاد كل الأصوات الجيدة للشعراء الجدد . كما كان غريبا بالفعل ان لا يتضمن برنامج الأمسيتين اى من الشعراء الجدد ، والذين اصبحوا الآن حقيقة لا يمكن تجاهلها .

ولهذا السبب تحولت امسية الاسكندرية ، الى فصل فكاهى هزيل من الشعر الردىء ، لكتاب تجاوزهم التاريخ منذ عشرات السنين ، ولا يمثلون الشعر العربى فى مصر ، كما لا تميز اعمالهم الا بالركاكة والهزال .

أما اليومين التاليين ٢٦ ، ٢٧ مارس (آذار) فلقد تضمنا عروضا مسرحية وفنية..

* الندوة العلمية :

وعلى مدى يومى ٢٨ ، ٢٩ مارس (آذار) عقدت الندوة العلمية بمبنى جامعة الدول العربية تحت عنوان ((الحداثة ومشكلاتها فى الأدب واللغة)) . ويمكن القول أن الندوة العلمية هى الحدث الثقافى الوحيد الذى كان عملا مفيدا ، وفرصة حقيقية لتأكيد أهداف هذا المهرجان : أى الحوار الخلاق وتبادل الرأى حول احدى القضايا الأساسية المطروحة على الأدب العربى .

شارك فى الندوة كتاب ومفكرين من مختلف الأقطار العربية . فمن المغرب محمد برادة ومحمد عابد الجابرى ومن تونس محمد الهادى الطرابلسى وتوفيق بكار ومن لبنان خالده سعيد ومن العراق فريال جبورى غزول وعبد الرحمن مجيد الربيعى .. وغيرهم كثيرون ..

ومن المستشرقين ((شارل فيال)) من فرنسا ومارتينيث مونتابث من اسبانيا .. ومن امريكا بيى كاكيا ويورسلاف ستكيفنتش .. وغيرهم ..

ان القاء نظرة سريعة على الأبحاث التى قدمت للندوة ، يشير الى الاهمية الحقيقية لاختيار الحداثة كموضوع أساسى . فلقد قدم محمد برادة (المغرب) بحثا حول ((اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة)). كما قدمت فريال جبورى غزول (العراق) بحثها حول ((فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر)) . وعبد الرحمن مجيد الربيعى (العراق) تناول ((مشكلات الحداثة ومظاهرها فى الأجناس الأدبية)) . اما نبيلة ابراهيم فقد تناولت فى بحثها مستويات اللعبة للغة فى النص الروائى.

وانور عبد الملك دار بحثه حول الابداع والمشروع الحضارى.. وصبرى حافظ الحداثة والتجسيد المتكافىء للرؤية الروائية .

ومن فرنسا قدم شارل فيال بحثا حول ((حداثة التفكير وحداثة الكتابة)) . ومن امريكا بيى كاكيا تناول فى بحثه تطور القيم الادبية فى القرن التاسع عشر . اما صالح جواد الطعمه من امريكا ايضا فكان بحثه عن ((الشعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة)) ، ويورسلاف ستكيفنتش كتب حول مظاهر الحداثة فى شعر احمد عبد المعطى حجازى . واخيرا من اسبانيا مارتينيث مونتابث : مقاربة أولى لقصيدة حديثة لعبد الوهاب البياتى ..

* الحداثة فى الادب العربى ..

ويمكن الآن تبين أهمية هذه الأبحاث وجديتها .. كما يمكن تبين الجوانب الايجابية لاختيار قضية الحداثة ، لتدور حولها الأبحاث متناولة مختلف جوانبها، ومؤصلة لجذورها فى الأدب العربى منذ النهضة الحديثة ، وصولا لدراسة نماذج تطبيقية فى الشعر والرواية فى سبعينيات هذا القرن . فضلا عن تنظير مشكلات الحداثة فى الأدب العربى بوجه عام مثل البحث الذى قدمه انور عبد الملك عن الابداع والمشروع الحضارى وبحث محمد برادة عن ((اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة)) ..

كذلك فان دعوة عدد من المستشرقين للمشاركة فى الندوة، كانت امرا ايجابيا حقا . ولاشك ان تناول مشكلات الحداثة فى ادبنا العربى من وجهة نظر المستشرقين ، يثير الجدل ويدفع نحو اكتشاف العديد من الجوانب التى تتناول علاقة الحداثة فى الأدب العربى ، بالحداثة كما يفهمها ويراها الفكر والأدب الغربيين .

* بيان لشعراء مصريين :

وفى مساء ٢٨ مارس (آذار) عقدت الامسية الشعرية التى

شارك فيها العديد من الشعراء العرب . من العراق بلند الحيدرى وعبد الرزاق عبد الواحد ومن البحرين قاسم حداد ومن الأردن كمال أبو ديب .. وغيرهم ..

ولقد تكرر فى هذه الأمسية نفس ما حدث فى أمسية الاسكندرية . فلقد أصرت اللجنة المعينة لاختيار النصوص الشعرية التى تلقى فى المهرجان، على اختيار نصوص أخرى لا تقل هزالا وركاكة عن النصوص التى القيت فى أمسية الاسكندرية .. ما نفع باغلب الحاضرين للخروج من القاعة بعد أن القى الشاعر أحمد عبد المعطى قصيدته ..

ولعل البيان الذى تم توزيعه فى هذه الأمسية ، والموقع من ثمانى اسر تحرير لثمانى مجلات غير دورية .. لعل هذا البيان أن يكشف عن هذا التناقض البالغ الذى وقعت فيه الأجهزة المنظمة للمهرجان .

فالبيان بعد أن يرحب بالكتاب العرب المشاركين فى المهرجان .. يشى موقف هذه الأجهزة الرسمية من حصار وتجاهل الكتاب المصريين الجدد ، بالرغم من أن الندوة العلمية اتخذت عنوانا لها « مشكلات الحداثة فى الأدب العربى » . ولكن الأمر الأكثر اثارة للتساؤل هو تجاهل عدد من الشعراء الذين قدمت أبحاث حول أعمالهم فى الندوة ، فى نفس الوقت الذى تبرز فيه هذه الأجهزة بشعراء تجاوزهم الواقع الشعرى منذ زمن طويل .

ولقد تنبه الى هذا الشاعر احمد عبد المعطى حجازى الذى أهدى قصيدته فى هذه الامسية الى الشاعر محمد عفيفى مطر والى شعراء السبعينات ، مما أوضح للقائمين على تنظيم هذا المهرجان أن التجاهل المقصود والحصار المتعمد لم يمر دون أن يلتفت اليه ضيوف المهرجان .

وبالرغم من ذلك ، فان استعادة مصر لهويتها العربية هدف عزيز ، وتحقيقه ضرورة حتمية .. ومن هذه الزاوية فلقد حقق المؤتمر جانبا من أهدافه ، وعلى وجه الخصوص ما أثارته الندوة العلمية من قضايا ومشكلات تتعلق بالأدب العربى .

وأخيرا .. فلقد تمكن الشعراء الجدد من تنظيم أمسيتين شعريتين فى ٣٠ ، ٣١ مارس (آذار) ، بمشاركة الشعراء العرب الذين حضروا المؤتمر ، فى مواجهة الحصار والتجاهل والاستدارة عن الظواهر وجماعات شعرية متحققة بالفعل . والحقيقة ان الأمسيتين نجحا تماما ، فمن ناحية حضر اغلب الشعراء العرب وتم تلبية الدعوة ، ومن ناحية أخرى فلقد حضر الأمسيتين جمهور كبير . مما وضع المشرفين على تنظيم المهرجان فى موقف سىء .

وهى ليست معركة بين أجيال ، لكنها موقف من الشعر ومن هؤلاء الشعراء ذوى الرؤى الجديدة .

محمود الوردانى

هزيمة الفارس فى كل من .. "سواق الاتوبيس المصرى" .. و"المصنع اليونانى"

« سواق الاتوبيس » المصرى و « المصنع » اليونانى فيلمان عن المأساة الفارس الاخير . ونحن حين نقرنهما معا فى سياق نقدى واحد ، فاننا لا نجهل انه ربما تقوم بينهما الكثير من الاختلافات والتمايزات ، بعضها مما يتعلق بالمحتوى الفكرى والمضمون الاجتماعى ، وبعضها الآخر يتصل بالاطار الفنى والجمالى للتعبير عن هذا المحتوى . ولكن تأتى محاولتنا للوصل بين الفيلمين كضرورة فى سياق التأكيد على فكرة واحدة رئيسية يشترك العملان فى محاولة التصدى لها وابرازها بالعرض والتحليل ، بدرجة أو باخرى ، ونعنى بها فكرة الفارس الاخير الذى يصمد طويلا دفاعا عن تلك القيمة الوحيدة الباقية حرصا عليها من ان تنهار ، قبل أن تفلح المأساة فى توجيه الضربة القاضية الاخيرة ، ولتفرض قيمتها الجديدة دون ابطاء .

ومنذ البدء كانت المأساة . والمأساة كما نعنيها هى ان توضع الشخصية الانسانية فى مواجهة تلك القوى تبدو غير منظورة أو متجردة ، مهما بدت غريبة عنا تماما وقدرية ، الا ان الامر المؤكد هو ان هذه القوى ليست اشياء او ارادات مفارقة لهذا العالم المشترك بين مجموع الافراد الانسانيين . وانما هى المحصلة النهائية لمجموع الصراعات والتناقضات — الجزئية المفردة او الكلية الموضوعية — بين ابناء الاسرة البشرية وبعضهم ، هذا من جهة ، وبينهم وبين جملة القوانين والمؤثرات والظواهر الطبيعية ، من جهة ثانية . وتظل هذه المحصلة الموضوعية تأخذ فى التعالى والتجرد حتى تنتج فى النهاية جملة من المؤثرات — المنظورة او غير المنظورة ، الموجبة او السالبة — التى تلعب دورا حاسما فى تسيير وتوجيه حركة أفراد المجتمع الانسانى عموما ، او لحركة الافراد كل على حدة . هذه المؤثرات هى ما نستطيع ان نطلق عليه — بشىء من التعميم — عبارة (الظرف الانسانى) . ولكن كيف يستقبل الفارس الاخير هذه المأساة ؟

هذا ما نحاول الاجابة عليه من خلال قراءة كل من الفيلمين فكريا وجماليا قراءة متأنية ومثابرة . والمأساة فى كل من «سواق الاتوبيس» و «المصنع» هى مأساة القيمة الحضارية التى اهدرت نتيجة لتلك التحولات الجذرية فى البنيان الاقتصادى والاجتماعى وجهاز القيم الحضارى داخل المجتمعين المصرى واليونانى ، وداخل نفوس ابنائهما قبلا ويروى الفيلمان نفس الرحلة المستحيلة — التى يقوم بها الفارس الاخير فى هذين المجتمعين اللذين شهدا تحولا حضاريا خطيرا على مستوى البنية المادية وما تبعه من خلخلة وتراجع كل نظام القيم الاجتماعية والاخلاقية الراسخ منذ قرون واجيال — ودراما سقوطهما فريسة للهجوم الجديد وهنا تبرز فروسية حسن سائق الاتوبيس المصرى ، وجورج بابيوس صاحب المصنع اليونانى ، كمحاولة بطولية اخيرة للتصدى — اكثر مما هى امل — يضعها أصحاب الفيلمين فى مواجهة طوفان القيم الجديدة القادم بكل عنفه وجبروته كى يقتلع القيمة الاصلية من الاساس ليقيم قوانينه البديلة ، البشعة وغير الانسانية ، فى الاقتصاد كما فى الاخلاق على حد سواء . والمؤسف حقا ، ان الفروسية لن تتجاوز فى هذه الحالة حدود التمسك بالقيمة فى انتظار غد آخر ، وفى مواجهة غير متكافئة لغزوة شرسة تبشر بالاستسليم المطلق او الموت الاخير .

فى سيناريو محكم ، يمتلىء بالكثير من التفاصيل الدقيقة التى تشكل نسيج الحياة اليومية المصرية ، نتابع رحلة هذا الفارس الاخير على درب ازمته ، وايضا على طريق

تنامى وعيه ، حيث نراه وهو يقنع في البداية بالرصد والتامل مؤثرا لسلامة ، غارقا في بحـر الذات ، ونظل معه حتى نتعرف عليـه في النهـاية وقـد انقلب مواجهيا وصداميا ، مخلفا وراءه حدود جلده الضيق المنكمش ، خارجا الى العالم الواسـع حيث يحتـاج الجميع اليـه ، وينتظرون الخلاص الذى يـأتى على يديـه . حقا لقد فـات الكثير من الوقت الثمين وضاع في التردد والانتظار ، ولكن يبقى هناك دائما الامل الذى ياتينـا بـه في تعويض ما فاتنا ، في صنع يوم آخر لنـا ، وتشكيل معالم حياة نشتاق اليهـا ، وصياغة قيـم مختلفـة أكثـر انسانية واصالة . واذا كانت تـلك الغزوة الشرسة ـــ التى اخترقتنا من الداخل ، والتى استفاد منها من كان مستـعدا للتفريط منذ البداية ـــ قد كسبت الجولة الاولى ، فان الضربة الحانقة التى يسددها حسـن في نهـاية الفيلم لكل نشال ـــ مهما اختلفت صـورهم وتباينت اقدارهم واحجامهم ـــ لتؤكد ان اياما اخرى سوف تاتى لتتبدل فيها موازين القوى في غير صالح هؤلاء الذين فرطوا منذ البداية وغنموا واستراحوا ، بعد ان مروا على جثث ضحاياهم الذين دانمو حتى الرمق الاخيـر ضد من يحاولون رفع أعلامهم الدنسة هذه عالية وابدية .

وربما كان من المفيد الاعتراف بان ما قد كان لم يكن شرا كله، وكانما كان ضروريا ان تتعرض ورشـة الاب للبيع في المـزاد حتى يتبرى ازواج البنات جميعا ـــ الذين يجسدون صورا متعددة واقعية تماما لمحترفى الانقضاض على جثث الواهنين ـــ للمزايدة عليها ، كل من اجل صـالحه الخاص ، الفردى والانانى ، دونما اعتبار لادنى قيمة اخلاقية او دينية ، وحتى يسـتيقظ النائمون من سباتهم الذى دام طويلا على تلك الحقيقة القاسية الوحشية ، وحتى تتـاح لنـا فرصة طيبة ـــ مهما كانت مريرة ـــ لكى نعيد فرز الواقع المصرى من جديد ، والاسرة المصرية من جديد ، ليظهر لنا الغث ـــ الذى احترف التلون والاختباء والطعن الغـادر الجبـان من الخلف ـــ واضحا فلا يسـهل خداعنـا ابـدا .

ويقف فارسنا الاخير وحيدا يصارع ضـد هـذه النخـالة الفاسدة ، معانقا قدره البطولى، باذلا وجوده الخاص رخيصـا على طريق تاديه الدين الاخير الواجب تجاه اهله وقيمه ، هنا في الداخل ، بعد ان دفع الثمن غاليا من قبل على جبهـات القتال في حرب اكتوبر وبصدق تراجيـدى رهيـب تتكشف كل الحصون المتهاوية المستترة ، لتسقط جميعها من تلقاء نفسها واحدا بعد آخر . حتى الزوجة التى سبق لها وان قالت كلمتها ذات يوم كفارسـة اصيلة ، لا تلبث ان تقع فريسة لتـلك القيمة الجديدة المهاجمة ، مخيرة زوجها بين قيمته الاصلية التى يقبض عليها بيده وقلبه كالجمرة، وبين استمرارها الى جواره ورغم الالم لا يتردد فارسنا في الاحتراق ببطولته حتى النهاية. ولا يبقى معه سوى صحبة السلاح الخالدة . وينسج الفيلم العلاقة التى تربط بين هـؤلاء الـذين يدفعون الثمن مرتين ، وابـدا بحسـاسية شـديدة ، بـل وبشاعرية ، ليؤكد على وجود القيمة وصمودها الدائم مهما استبيحت ، فلن تلبث تتجلى معبرة عن نفسها في لحظـات بعينها ، عبر قانونها الخاص ، وليس علينا سـوى تكريس ايماننا بها وترسيخه داخـل نفوسنا وعقولنا وقلوبنا معا .
ورغم موت الاب الذى يدين العصر الذى اسلمنا الى البشر الذين باعونا ، فان المحصلة النهائيـة للصراع تتمخض عن وعى جديد يبرز ليؤكـد على ضرورة الصمود والمواجهة في الصراع الدائـر ، دافعـا الفارس القديم الى نبذ تامله الصامت الحـزين ، وسكونه بعيدا ، ليحل محلهما ايمان جديد قادر على الفعل والحركة الهادرة نحـو اعـادة صياغة قوانين العالم من جديد لتصير اكثر انسانية ورحمة وقدرة على صون البشر واحلامهم الصغيرة. وكانت اللطمات المتتالية الغاضبة من الفارس الى صدر كل نشال ميلادا جديدا .

امـا فـارس « المصـنع » اليونانى فينتهى نهاية مناقضـة تماما حيث يقع فريسة للتسليم اليائس الحزين . وعلى الرغم من ذلك فان هذا التسليم لـم يكن خطـوة نحو الوراء ، بل الى الامام مثل قرينـه المصرى ولكن مع الفارق الذى سياتى توضيحه . فحين يضطر بابيروس الى التنازل عن حلمه في اعادة بنـاء المدبغـة التى اسـسها ابـوه من قبله بعد ان يرفض الجميع معاونته ، وبعـد ان يمتنع البنك من اعطائه السلفة

اللازمة ، نراه يذهب فى النهاية ليلقى نظرة حزينة على المصنع الحديث ـ الذى جاءت به التحولات التى جرت فى بنية الاقتصاد اليونانى ، والتى استبدلت خط الانتاج المنزلى الصغير بالانتاج الصناعى الكبير ـ ويطلب من ولده ان يدرج اسمه بدوره فى قوائم العاملين الجدد . ويرضخ بابيروس فى النهاية لكافة الضغوط التى ظل صامدا قبالتها طويلا من اسرة تدفعه الى نبذ هذا الحلم (المتهالك) ، وبنك يرفض أن يدينه ، بل ومستهلك اصبح قانعا بما يقدمه له الانتاج الحديث من جلود صناعية ، ويبيع الفارس حلمه لذلك التاجر الجديد كى يحيل الارض والتاريخ الى « سوبر ماركت » حديث يعبر تماما عن طبيعة المرحلة التى يمر بها المجتمع والافراد ، ليس على صعيد الاقتصاد فحسب ، وانما ايضا على صعيد القيمة الحضارية .

واذا كان المخرج تاسوس باساراس ينتهى الى تلك الرؤية المنقبضة والمتشائمة تماما ، والحقيقة على اية حال ، فانه ليس المسئول عنها . وليس هناك من يقدر على لوم رجل أحب ان يقول لنا كل الحقيقة ، مهما آذى ذلك تفاؤلنا القانع المسترخى ، مهما جرح أحلامنا الوردية . بل لو أنه تنازل لحظة عن تلك الحقيقة وحاول أن يجمل لنا هذا الواقع القبيح بغير سند من شروط موضوعية للتفاؤل ، لكان من الضرورى الحكم عليه بالزيف ، او على اقل تقدير بالرومانسية الفكرية. وبسقوط هذا الفارس الاخير فريسة للقيم الجديدة فى الانتاج والاخلاق ، اصبحنا بالكامل فى مواجهة واقع جديد ، يفرض شروطه ويملى قوانينه علينا ، ولا يتبقى لنا ـ على الاقل مرحليا ـ غير القبول ، الى ان يأتى ذلك اليوم الذى نستطيع فيه ان نشيع التغيير فى هذه الشروط الموضوعية التراجيدية بما يتوائم مع تلك القيمة الحضارية الغالية التى التى ندافع عنها كل هذا الدفاع، ونحرص عليها كل هذا الحرص. اما قبل ان نضع هذا اليوم فلا نملك سوى التسليم ـ المؤقت ـ الحزين مع بابيروس .

يأتى التباين ـ الشكلى ـ فى موقف الفارسين الاخير متوائما تماما مع حقيقة الصراع الذى يخوضه كل منهما داخل مجتمعه ـ ويختلف المجتمعان على اية حال فى طبيعة المرحلة التاريخية وشكل التطور ، فكان من الضرورى الا تتماثل ابعاد الازمة التى يواجهها كل من الفارسين على حدة . فاذا كان سائق الاتوبيس المصرى قد حدد بالحدس السياسى النافذ علة المأساة وجوهرها فى واقع الاستغلال الطبقى المتخذ اكثر الاشكال انتهازية كنتيجة لصعود نجم الطفيلية والانفتاحية فى العقد الاخير ، فان الخطوة الايجابية الطبيعية التالية كانت لابد وأن تتمثل فى ضرورة الايمان بالمجابهة والتصدى وتبنى اكثر المواقف صدامية من هذه الشرائح الاجتماعية التى لا يمثل وجودها اية ضرورة اجتماعية ، ولا تستند الى أساس مادى ـ حضارى راسخ ولا محيد عنه. فاذا نظرنا الى بابيروس اليونانى نظرة موضوعية لادركنا ان الحالة بالنسبة له تختلف على نحو جذرى . فالتطور الذى لحق ببنية الاقتصاد اليونانى والذى نقله خطوة على طريق التصنيع الحديث ـ وهو التطور الذى كان بابيروس رمز ضحاياه ـ يستند الى اساس مادى واجتماعى راسخ وغير معادى لحركة التاريخ . ومن هنا فان النضال ضد هذا الواقع الجديد لا يعنى بالضرورة رفض هذا التطور التقنى ومعاداة هذا النمط الحديث من الانتاج، وانما ينسحب فقط على رفض القيم الجديدة ، غير الانسانية التى تأتى بها هذه النقلة الحضارية ، وبالطبع فان هذا يختلف كثيرا عن رفض النقلة الحضارية ذاتها . ومن هنا فان تسليم بابيروس الاخير قد يعد هزيمة واحباطا . ولكن ينبغى علينا الالتفات الى انه من قلب الظلام والياس لابد وأن نتلمس طريقنا نحو أمل جديد فى واقع آخر اكثر انسانية ، يكرس التقدم المعرفى والتقنى من اجل خدمة وتعميق القيمة الايجابية الاصيلة ، لا فى الاتجاه المغاير لهذه القيمة .

واذا انتقلنا بالحديث عن التعبير السينمائى فى كل من العملين ، فاننا نستطيع أن نحكم منذ البداية بان المشاهد سوف يوقف طويلا أمام مقدرة المخرجين عاطف الطيب وتاسوس باساراس ، كى يعبر فى النهاية عن اعجابه العميق بنضج التفكير والتعبير لديهما دون أدنى فصل . ويمنعنا هنا ان نقرر منذ البداية أن جماليات أى عمل فنى لا تنفصل ابدا عن أفكاره.

أو فلنقل بالاحرى أن جمالياته لابد وأن تكون هى نفسها افكاره حين يتم التعبير . عنها عبر اللغة الخاصة لهذا العمل الفنى ، وهى هنا الصوت والصورة السينمائيين بامكانياتهما غير المحدودة .

واذا كنا لا نستطيع أن نؤكد على الافكار وحدها — ومهما كانت درجة عمقها أو ضرورتها — كعامل وحيد لانجاح العمل الفنى ؛ بل لابد من عامل آخر لا يقل أهمية وهو التعبير الجمالى عن هذه الافكار .. فاننا نستطيع أن نؤكد من جهة مقابلة أن هذا التعبير لن يبلغ أوج اكتماله وتاثيره الا عندما يتوائم تماما مع هذه الافكار ، ويلتحم بالموضوع ، وحتى ينصهر كل من الفكرى والجمالى فى بوتقة واحدة ، فلا يعود من الممكن الفصل بينهما ، ولا يصبح بالامكان ارجاع علة نجاح العمل الفنى لاى منهما على حدة . وهنا يحق علينا القول بنجاح الفيلمين معا فى تحقيق هذه المعادلة الفنية الضرورية ، سينمائيا . ولعل هذا يرجع الى وضوح الرؤية لدى القائمين على تحقيق الفيلمين فكريا ، والى امتلاكهما لادواتهم الفنية امتلاكا مقتدرا ، الامر الذى هيا لهم لغتهم السينمائية الخاصة المتميزة موضوعا وشكلا .

جاء الفيلمان شديدا البساطة والواقعية ، ليس بهما اى رموز تستعصى على تحليل وفهم المتفرج العادى ، ولكن هل يعنى ذلك انهما تخليا عن العمق والتركيب ؟ .. ويحق علينا الاعتراف بان هذه البساطة لم تكن ابدا مخلة ، بل كانت تلك البساطة المذهلة وهذه الواقعية التى زادت العملين عمقا على عمق .

جاء سيناريو الفيلم المصرى الذى اعده بشير الديك قويا محكما رغم امتلائه بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة ، ورغم كثرة عدد الشخصيات المشاركة فى الصراع الدائر ، والتى نجح السيناريو فى توظيف كل منها فى الصراع توظيفا دراميا موضوعيا ومؤثرا ، وكانت الاحداث الدقيقة الكثيرة لا تشكل أى عبء فكرى اونفسى على المشاهد بسبب من بساطتها وواقعيتها وصلتها اليومية الحميمة به .

وهنا يختلف الفيلم اليونانى قليلا حين قلص عدد الشخصيات فى الصراع الى ادنى حد ممكن، مكتفيا بالشخصيات الرئيسية فى الدراما ، كذلك لم تكن الاحداث بالكثرة والتدفق والسيولة التى رايناها فى الفيلم المصرى ، وان جاء السيناريو اليونانى — الذى كتبه باساراس ايضا — معادلا فى الاحكام والتماسك للسيناريو المصرى ، متفوقا عليه فى التركيز الشديد. ونلاحظ هنا بصفة خاصة تاكيد السيناريو فى كل من العملين على أدق التفاصيل التى تربط الشخصية المحورية فى الصراع بالشخصيات الاكثر قربا وحميمية منه . ففى الفيلم المصرى أفسح السيناريو مساحة متسعة للبحث فى طبيعة الارتباط بين البطل وزوجته ، وتطور هذه الرابطة وصولا الى الذروة ثم الانفصال . وفى الفيلم اليونانى ظهر حرص السيناريو على تصوير علاقة صاحب المدبغة باهل بيته ، فرايناه وهو ينهر زوجته ويمنعها عن العمل لدى الغير باجر حرصا على كرامته ، كما راينا سخط الزوجة وتبرمها ، وايضا طاعتها . كما تعرفنا على حلم الابنة الساذج اللامبالى فى ان تكون نجمة سينمائية وماذا كان موقف بابيروس من هذا الحلم المراهق ، ومن ابنته نفسها . وهو موقف ذو طابع شرقى حميم .

وكان المخرجان شاعرين بالكاميرا . وقد برزت شاعرية وحساسية المخرجين معا بنجاحهما فى تصوير عدد من المشاهد التى لا يستطيع المتفرج أن ينساها سريعا . ففى الفيلم المصرى على نحو خاص كانت المشاهد التى تصور حركة خروج السيارات من الجراجات فى الصباح الباكر مع صوت القرآن من الراديو ، وجنود الجيش يصعدون الى السيارة وهم يرتعشون من لسعة البرد الشتوية فى غبش الفجر ويتبادلون التحية مع السائق والمحصل الشاب . كذلك ذلك المشهد الرائع الرقيق الحزين حيث وقف رفاق السلاح والخندق القدامى على سفح الهرم يتذكرون كل ما كان بينهم ومضى فى زحمة الايام الجديدة، وكانهم يشهدون تاريخ مصر وحضارتها على انهم قد دفعوا الثمن أولا ، وهاهم يدفعونه من جديد ودائما . وقد تعمقت شاعرية عاطف الطيب وحساسيته

فى تصوير تلك العلاقة الجميلة بين السائق والمحصل ضيف ــ لعب الدور بحساسية فائقة الشاب حمدى الوزير ــ والتى قام بصياغتها برقة شديدة وانسانية مرهفة تؤكد على وحدة المصير التى تربط بين الاثنين ، وتجلى هذا المفهوم بشكل واضح فى تضحية المحصل الشاب بالمبلغ الذى كان قد ادخره لمدة سنوات لمشروع زواجه وقدمه راضيا كسلفة لصديقه السائق كى يساعده فى محنته . اما فى الفيلم اليونانى فقد جاءت المشاهد كلوحات رائعة مبدعة رغم وطأة الاحداث وثقلها،بل وكابوسيتها احيانا .

وسوف تلفت الموسيقى التصويرية انتباهنا فى كل من الفيلمين بدورها فى احداث التأثير الدرامى المطلوب . ففى الفيلم المصرى كانت الموسيقى عبارة من توزيع لعدد من التيمات الشهيرة فى بعض اعمال الفنان الخالد سيد درويش ، وكأنها جاءت لتؤكد على اصالة هذا الفارس الاخير ، ودفاعه حتى الرمق الاخير عن كل ما يتعلق بميراثه الوطنى العظيم فى الاخلاق والفن والحضارة على وجه العموم . وفى الفيلم اليونانى سوف تتذكر سريعا ثيودراكس وانت تستمع الى الالحان اليونانية البسيطة ذات الايقاع المتدفق السريع ، الذى يعبر بكل تاكيد عن روح اليونان المتوثبة ابدا . وتبقى ملحوظة اخيرة سريعة وهى المتعلقة بذلك الاقتدار وتلك البراعة التى أدار بها المخرجان ممثليهما فى الفيلمين ، ليخرجا من هؤلاء الفنانين اعمق ما لديهم من طاقات تعبيرية كامنة وغير مستغلة .

ويبرز فى هذا الصدد بشكل خاص نور الشريف فى الفيلم المصرى الذى أدى دوره بحساسية وتفهم وحب يدفع الى الاعجاب والاشادة حقا ، وكان فوزه بجائزة الممثل الاول عن هذا الدور فى مهرجان نيودلهى للعام الماضى خير تكريم لجهوده هذه . كذلك سوف يبهرك أداء فاسيليس كولوفوس فى دور بابيروس فى الفيلم اليونانى ، ذلك الاداء الهادىء والبسيط والمقنع الذى يتسلل الى النفس مباشرة دون ضجيج أو افتعال متشنج .

فى « سواق الاتوبيس » و « المصنع » نجد انفسنا ــ وبكل المقاييس ــ أمام فيلمين على مستوى راقى ومتميز موضوعا وشكلا .

حسنى حسن

رسائل جامعية

الظاهرة الدراميةو الملحمية فى رسالة الغفران

هل تنطبق مقاييس الدراما على بعض الادب العربى القديم أم لا ؟ .

فى محاولة علمية جادة للاجابة على هذا السؤال قام الباحث ابو الحسن سلام بدراسة « رسالة الغفران » لابى العلاء المعرى ، باعتبارها من معالم التراث العربى ، لقد حاول الباحث فى دراسته – التى نال منها درجة الماجستير فى الادب والنقد من قسم اللغة العربية . بكلية آداب جامعة الاسكندرية – الحكم على بناء العمل المسرحى فى رسالة الغفران او ما يعرف بالتكنيك المسرحى واستجلاء العناصر الدرامية فى هذا العمل الهام .

* عناصر الابداع فى رسالة الغفران : –

والفكرة فى رسالة الغفران دينية – ميتافيزيقية – تستلهم أمل البشرية المتجدد من عصر الى عصر وهى تلك الرحلة القصورية للعالم الاخر « الماوراء » ، وهى الفكرة التى تناولتها الشرائع الواحدية والوثنية وتناولتها الاداب منذ القدم ، وقدم كان المعرى مسبوقا من غيره فى هذه الفكرة فلقد كتب عنها هوميروس فى « الاليادة والاوديسا » ، واريستوفان فى مسرحية « الضفادع » وافلاطون فى « فيدون » وغيرهم قبل المعرى ، وبعده تناولها دانتى فى « الكوميديا الالهية » وملتن فى « الفردوس المفقود » وبريخت فى مسرحية «محاكمة لوكوللوس»

وقد تطلع المعرى كغيره من الادباء الى ما بعد الموت استشفافا للمجهول ، وتعويضا عن حرمان طويل عاناه لاسباب ذاتية خاصة به وموضوعية خاصة بمجتمعه .

وتاتى قيمة الفكرة فى رسالة الغفران نابعة من زوايا تناولها المبتكر والمتغير فىتشويق ، حيث اضحت مرادفه لاسلوب الموازنة بين الشعراء والادباء « فقد جعل المعرى الادب متعة فردوسية واختار ان يكون عالمه .. عالم آخر للادباء يتحاورون ويتناقشون ويعقدون المجالس الادبية الحافلة ، كما اختار أن تغنى القيان شعرا ، وان ترقص الراقصاتعلى أبيات من الشعر ، بل جعل الشعر غالبا وسيلة الى الغفران»(١)

وقد تناول الباحث فى الباب الاول من رسالته ذات الابواب الثلاثة « عناصر الابداع فى رسالة الغفران» حيثاستخلص بداية أن الفكرة فى رسالة الغفران – وهى (الحساب – ثوابا او عقابا) قد تفرعت عنها افكار عدة وان الابداع لا يكون فى الاساليب وحدها ولكنه يكون ايضا فى تفريغ الافكار من فكرة (أم) وربطها جميعا بعقدة او حبكة بحيث يكون بين الفكرة الام والافكار الفرعية جدلا يؤكد وحدتها مجتمعة وتناقضها منفصلة ، وان المعرى فى تصويره لفكرة الحياة الاخرى انما نحا الى ابراز الصورة التى يرتجيها لنفسه وللاخرين أمثاله ممن نالهم الحرمان فى حياتهم ، وممن شعروا بالفقد ، ولما كان من المستحيل البرهنة على الخلود فى العالم الاخر برهنة تجريبية لذلك لجأ المعرى للاقتناع بفكرته الميتافيزيقية الى الخيال والتخييلالشديد وعناصر الايهام التى تمزج المتناهى باللامتناهى وتخترق الحال بمحال مختلق .

---

(١) د. عائشة البحراوى . سلسلة كتابى (رقم ٢٥) – مارس ١٩٥٤ .

وهكذا نجد ان الفكرة متعلقة بمعتقد دينى عند البشر بأى صنف وجنس وعمر ، وهى قد نتجت عند المعرى مثلما نتجت عند كل البشر ، وعقدت فى وجدانه مثلما عقدت فى وجدانات البشرعبر الاجيال نتاجا لممارسة موضوعية للتامل فيما وراء الموت منذ فجر التاريخ وتاصلت بالاديان ، وهى بذلك تكتسب العمومية والخصوصية فى آن .. وهذا يضفى عليها طابعا دراميا .

* الدوافع الذاتية والموضوعية للابداع عند المعرى : —

كان المعرى مدركا لحجم تناقضه مع مجتمعه ، تناقض الذات مع العام .. تناقض المطلوب مع الموجود ، وذلك حين حدد شروط مجتمعه العامة (تقييد الحريات) ، وشروطه الخاصة — الذاتية — (رفض هذا التقييد) ، ومناهضته لهذا التقييد بادوات الاديب والفنان واهمها المجاز ، وهو بذلكيخرج من الخصوصية الى العمومية حيث يحدد شروط كل ذات فى مجتمعه بل فى كل المجتمعات والعصور ، وتناقضهامعمج معها مما جعلها تتسلح بالمجاز اسلوبا خشية الذبحة الصدامية بين الذات والمجتمع .. ولذلك نجده يبتكر بالمجاز صنوف التوصيل للتاليب والتحريض بالمباشرة احيانا حين يهاجم رجال الدين والساسة والقادة وبعض المفكرين والمذهبيين ، وبالتورية والايهام احيانا حين يهاجم معتقد ضد العقل .

ان المعرى كان سمة من سمات التفكير الراقى لعصره وعصور تالية عليه ، طالما كانت لها نفس ظروف وملابسات‌عصره من تسلط الحاكم وتدخل الغير فى شئون الفرد والاعتداء على حريته فى الحياة والتفكير والاعتقاد وهو بذلك اقرب الى طبيعة التفكير الدرامى .

وقد كان المعرى صاحب دعوة للسلام مع الطير والحيوان والانسان فلم يكن يرى تجزئة فى العدل ، او حق الحياة فى امن وسلام .. ولقد اوجد التناقض بين طلبه هذا وبين ما هو فى مجتمعه صراعا .. صرفه المعرى فى كتاباته مرة ، وكتبه عدة مرات فى عزلته ، فى حين ان مجتمعه عبر عن صراعه مع هذا الخارج على قيوده فى مهاجمته ورمية بالالحاد والزندقة .

ولذا كانت العزلة عند المعرى لظروف خاصة جدا متعلقة بامنه المفتقد وكانت عزلته وسيلة لتحقيق الامن الذاتى ونباتيته ايضا نابعة من دعوته لعدم تجزئة العدل والامن ولتحقيقهما للطيروالحيوان مما الب عليه ارباب المجتمع الاقطاعى انذاك لما ستصيب دعوة المعرى سوقهم من كساد، فلا يوجد سبب نظرى لعزلته ومثلا تشبه بمبدا الهنود البراهمة وانما لاعتقاد رسخ فى وجدانه ، ولاشك ان مثل هذا التفكير انما هو اخلق بالتفكير الدرامى .

ويحلل الباحث ايضا فكر المعرى المناهض لفكر الصفوة فى مجتمعه ، فقد ادرك المعرى كمفكر فاعل ان قيمة الفكر فى نشره ولما كان فكره منشورا سيضر بمصالح‌الصفوة المسيطرة اقتصاديا ، تناقض مع مجتمعه وتناقض مع رقابته الاجتماعية ومع الرقابة الجمعية .. (رقابة الموروث) — الحلال والحرام — ورقابة مجتمعه على اصدار الذات‌الفاعلة الراغبة فى التغيير والمحرضة عليه ، ان هذه التناقضات الثانوية بين ذاته ومجتمعه ، حين رفض ذبح الطيور او الحيوانات او اكلهما او منتجاتهما ودعا غيره الى ذلك ، وبين‌وجدان امته الجمعى الذى تمثل قول الشرع فى ذلك (مسالة ما احل وما حرم).، ادى هذا الى نقل ما بداخله‌الى نص الغفران فصور الصراع‌بين الشخصيات والمعتقدات بين الموروث المقدس والمكتسب المتغير ونقا لتغير الحاجات والنوازع والمجتمعات ، وهذه مسالة انسانية عامة وهو ما يضفى عليها سمة درامية .

وينتهى الباحث عند مناقشة لهذه النقطة بان المعرى كذات فاقدة اصدرت‌تعويضا ادبيا هدفه تمثل الكمال وطلبه عند مجتمعه فى حين ان دوافع مجتمعه حاقدة فاسدة مما ترتب عليه لجوئه الى حدود الاديب والتراجع عن المصلح الاجتماعى وترك المباشرة واستخدم الخيال والتخييل وبالغ فى هذا ، وقد تخطى بذلك حدود الذاتية الى حدود الانسانية وهذه طبيعة التفكير الدرامى .

* العناصر الدرامية فى رسالة الغفران : —

افرد الباحث الباب‌الثانى من رسالته لتفنيد العناصر الدرامية الاساسية التى يشتمل عليها

النص هيث بحث اولا فى طبيعة الحدث (الفعـل) المجسد والمتنامى فى الحيز المكانى والزمانى ، وكذلك عن الطبيعة الملحمية للفعل المروى عن طريق الرواية السردية التى تولاها مؤلف النص نفسه كراو ، او بطله المحروى (ابن القارح) احيانا ، وبين من خلال ذلك وحدة الحدث والحبكة التى تربط احداث «العالم الاخروى» لرسالة الغفران .

وقد استنتج من خلال تحليله ان مجموعة الاحداث فى رسالة الغفران فيها اعتماد اساسى على عناصر ملحمية دارمية وذلك لعدم ترابطها ترابطا سببيا معقولا ولا محتمل الوقوع فى واقعنا المعاش ، وهذا ما يجعل بين المتلقى وبين الحدث فاصلا او مسافة فيما يعرف بالتبعيد او التغريب مما يوقفه موقف المندهش . ولان الحدث فى رسالة الغفران - جزئيا - محاكاة لفعل كامل ، وهذا ما يجعله دراميا ، او فعل غير كامل وهذا ما يجعله ملحميا .. حيث ينتهى الحدث احيانا نهاية فجائية غير متوقعة من قبل المتلقى .

كما أن الاحداث تعتمد على عناصر الفعل الدرامى كاملة .. ازمة - انفراجة الذروة مع توتر وتشويق ، والحبكة متحققة فى كل حدث على حدة ، وطبيعتها من طبيعة القصة فى الحدث الفرعى ولكنها واهية فى النص ككل ، لان الاحداث تاخذ شكل القص واعادة التجسيد وما اشتملت عليه من شخصيات واماكن عديدة وازمنة متباعدة قريبة فى الحدث وهى طبيعة ملحمية ، وكما تحققت الحبكة تحققت ايضا وحدتى الزمان والمكان فى الحدث الرئيسى - العالم الاخر - وكذلك فى الاحداث الفرعية .

اما العنصر الثانى فهو (الشخصيات) فاذا كانت هناك احداث ، فمن الطبيعى ان يكون وراءها محدث فاعل والفاعل لا شك له حالات قبل فعله ، اذ أنه لابد وان يتصور ما يريد ، ولما يريد وكيف يريد وهذا ما أحدث تداخلا بين التصور والفعل وخاصة عند التعرض للشخصيتين الاساسيتين فى النص (ابن القارح - الراوى « المعرى نفسه ») فالتصور ما ينفك يتحول الى فعل ، ثم ما يلبث هكذا طويلا ، بل يرجع الى اصله كتصور . اى فعل داخلى نتيجة صراعية داخلية دائرة فى نفس الشخصية (ابن القارح) حين يحكى الحدث او بعضه ، و « المعرى » يروى الحدث او بعضه بالسرد - تقديما او تعليقا حين يتعذر التجسيد .

فكان التصور هو حكاية الماضى او المستقبل ، فى حين ان الفعل هو الحاضر بعينه مجسدا امامنا او مكررا تجسيده والشخصيتين الرئيسيتين (الراوى) : وهى شخصية متصورة حدودها التصور تمهيدا او تعليقا ، نقدا او تفسير ، استحسانا او استهجانا .

أما شخصية (ابن القارح): فهى شخصية فاعلة بغيرها ، اذ دأبت على تحريك الصراع غير ان مشاركتها فيه محدودة ... انما هى شخصية قانعة بتحريك غيرها الى الفعل ، وربما كان ذلك ايعاذا من المؤلف بانها شخصية لا خبرة لها بمعنى انه صورها هكذا مع استيفاء ابعادها الثلاثة (الاجتماعية - النفسية - الجسيمة) . (وابن القارح) قد رسم هنا حر الارادة ولكن اختياره قد سبق بالنص الدينى عليه بنبوءة ووحيا مكتوبا فى القرآن والاحاديث ، فلقد اختار الجنة ودخلها بعد كفاح فى اثبات توبته وسعى خلف طلب الشفاعة و ودد الى رضوان والزبانية باصطناع النظم فيما يوهم نفسه بانه شعر . وهذا يمكن اختياره وارادته ، ولكنه حين يأتى الجنة فانه يلقى فيها ما سبق ونبئت به الآيات والاحاديث النبوية ، يجدها على نفس الاوصاف القرآنية .

اما الشخصيات الفرعية فهى شخصيات فاعلة مستحضرة من الماضى بالسرد (تصورا) او باعادة تجسيدها (فعلا) وللشخصيات المجسدة ابعادها الثلاثة ، ولها لغتها الملائمة تماما لطبيعتها الثلاثية (اجتماعيا جسميا ، نفسيا) ... والشخصيات جميعها تؤكد نفسها - هنا - فى وسط اجتماعى حتى وان كان وسطا ميتافيزيقية ، الا انها محكومة بعلاقات بشرية وطبيعية بشرية اجتماعية تامة ، وقد جعل المعرى شخصيات النساء منقلبات عن حيات او اوز او ثمار متساقطة من اشجار الجنة وجعل وظائفهن الامتاع بالغناء والعزف والرقص والجنس ،

وقصر كلا منهن على (ابن القارح) .. وهذا مخالف لرأى المعرى فى كل مؤلفاته الاخرى .

والنقطة الثالثة التى يناقشها الباحث فى العناصر الدرامية هى المكان والزمان وقد بحثهما على اساس أنهما ميتافيزيقيان فالمكان (العالم الاخروى) من مطهر وجنة ونار ، والزمان هو (القيامة) وما يسلى البعث من زمن محدد تمهيدا لتقرير مصير الميت بعد بعثه حيا .

وقد انقسم الزمن فى رسالة الغفران الى ثلاثة اقسام :

١ — الزمن الذى تقضيه بعثة الاموات ليقفوا فى المحشر (الموقف) انتظارا لدخول الجنة او النار ، وهو محدود بمعنى ان له طولا محددا (بداية ونهاية) .

٢ — الزمن فى الجنة وهو وان كان مطلقا — ابديا — له بداية ولكن قد نجد ازمنة جزئية فى الجنة والنار لهما بدايات كما انها تنتهى جميعها بانتهاء الفعل ، حيث ان القول بوجود زمن يعنى القول بوجود فعل ، والقول بوجود فعل يعنى وجود حيز زمانى ومكانى ، ولكى نحدد طبيعة الزمن لابد ان نحدد بوضوح حركة الضوء والظلمة .

٣ — الزمن فى النار وينطبق عليه نفس ما قيل عن الزمن فى الجنة .

ويقول الباحث ان ابا العلاء قد حدد نوعين من الزمن .. ، الزمن الضوئى للشمس ، ازمن الضوئى للقمر ، وذلك فى حدود عالمنا الدنيوى وهو ايضا يحدد زمنا ثالثا يستغرقه اظلام وهو أبدى « ان النور محدث والازلى هو الزمان المظلم » .

واذا كان الزمان فى العالم الاخر ابدى — وهو قول الاديان — وهو ايضا قول المعرى ، كما أنه حدد الافعال والاحداثبحدود زمنية جزئية لانه جعل الشخصيات ذات طبيعة بشرية حياتيه واقعية ، لذلك وجدنا الزمان عنده مرصودا فى شاهد الجنة والنار وهو الزمن الذىيستغرقه الحدث — بداية ونهاية — وهو مطابق لمفهوم ارسطو للزمن ومناقض له فى آن (زمان الحدث : يوم وليلة) وهو مفهوم ارسطو ، وزمان أخر اضافة المعرى وهو ازلى مقسم لجزلى وكلى .

اما (المكان) فى رسالة الغفران فقد كانت حدوده دينية ميتافيزيقية بشكل عام ، وينقسم الى صراط (معبر للجنة او النار) ومحشر وجنة ونار ، وقد قسم المعرى الجنة الى اقسام او درجات كما جاء فى النص الدينى تماما فهناك الفردوس والجنة الروضة والانهار وهناك جهنم والنار وسقر الهاوية والقارعة ... على ان المكان جاء واضح المناظر محدد الملحقاتالتشكيلية المتطورة من الكتلة وتناسبها وتوزيع الضوء والظل والظلام بما يلائم التاثير المطلوب من المنظر .

والنقطة الرابعة والاخيرة التى يسوقها الباحث للتحليل هى الصراع بين الوجدانالفردى والجمعى فى رسالة الغفران وقد نتج هذا الصراع من التصادم بين المكتسب والموروث وقد تمكن المعرى من تجسيد ذلك بما اطلع عليه من اعتقادات العرب القديمة التى لم يقتلعها الاسلام تماما من تربة (الميثولوجيا) العربية ، وما كان ممكنا ان يقتلعها والا ظلتهناك اعتقادات فيها من الايهام والتخييل الفائق الكثير ، الى جانبأن كثيرا من الاعتقادات التى نثرها الاسلام او كتبها فى صدور بعض من الامم التى غزاها من فرس او روم او شام جعلته يفتقد لنظرية واحدة يجتمع اليها المسلمون فى ارجاء امبراطورية الضخمة ، وذلك لتعدد التفاسير والمذاهب وتضاربها جميعا مما تسبب فى تفريق كلمة المسلمين ، ربما كان ذلك ما شغل ابو العلاء فاعاد تجسيد بعض المعتقدات والافكار التى لا يقبلها العقل حتى يعاد النظر فيها على المستوى الوجدانى الجمعى المستقبلى ، وقد عمد المعرى الى مواجهة معتقد بمعتقد طلبا لاختبار بعض المعتقدات القديمة او عرضها فى مشهد بهدف تحليلها ونقدها ، « وكان المعرى يحتكم لاهواءه وميوله الادبية ليسلم بعض الارواح الى الجنة او النار شامتا فيهم او آسفا عليهم معريا فى كل حالة عن رفقة بهم او سخريته منهم او غبطته لهم طبقا لظروف كلموقف ورايه الشخصى فى ابطاله »(١)

---

(١) د. صلاح فضل — تأثير الثقافة الاسلامية فى (الكوميديا الالهية) لدانتى — دار المعارف

وقد انتشر هذا اللون من الصراع بين فكرة وفكرة ، كما يقول (موارى) فى الملحمة الادبية ، مثل ملحمة دانتى (الكوميديا الآلهية) او ملحمة ملتن (الفردوس المفقود) .

* الظواهر الفنية فى الاتجاه الدرامى لرسالة الغفران :

اما الباب الثالث والاخير فيخصصه الباحث لرصد وتحليل الظواهر الفنية فى دراما النص ذى الطبيعة الملحمية فمستوى الحوار وتياراته الضيقة المختلفة ، ومستوى السرد وطبيعته التمهيدية للاحداث والملخصة لتاريخ الحدث والمعقبة عليه بالنقد استحسانا لفعل او استهجانا له ... هذان المستويان يدخلان تحت اطار اللغة الصائتة (المنطوقة) الا ان هناك مستوى لغوى ثالث وهو الذى يتضمن التوجيهات والارشادات وهى لغة المنظورات (اللغة المرئية)

« يلتفت اليه الشيخ هاشا مرتاحا ، فاذا هو شاب قد صار عشاه معروفا ، وانحناء ظهره قواما موصوفا » فهذه لغة وصفية ظاهرية تختص باخراج المشهد — ويرى الباحث ان هذا لا يعنى ان ابا العلاء قد اخرج مسرحية كما قالت الدكتورة عائشة البحراوى ..، لان الاخراج علم قائم بذاته .

ويخلص الباحث عند بحثه للغة ومستويات الحوار فى النص الى :

— اللغة فى رسالة الغفران تنقسم الى صائتة منطوقة وهى تنقسم بدورها مستويين (الحوار) وينقسم لخمسة عشر تيارا فنيا ، كما ان الحوار يتم على شكل مناجاة او ثنائية او جوقة ، وله طبيعة التصوير الذاتى اذ تقوم الشخصية بذاتها عن طريق كلامها بالتحدث عن ماضيها وحاضرها وتكشف عن مستقبلها أو امانيها او تفعل بعضا من ذلك ، على حين يغطى التصوير غير الذاتى الآخر من ابعاد الشخصية او الحدث المهمل فى حوار الشخصية الذاتى طبقا لحالتها النفسية وطبيعتها الاجتماعية وطبيعة ارتباطاتها وعلاقاتها .

اما المستوى الثانى للغة المنطوقة فهو (السرد) ولقد وظف فى رسالة الغفران بشكل مباشر عند الراوى (ابى العلاء — نفسه كشخصية)، واحيانا وظف بشكل غير مباشر ليلخص الجذور التاريخية للحدث القائم ، ويضفى عليه عمقا وبعدا يؤصله فى الحاضر ، ويسهم فى استشفاف نهايته المستقبلية ، أو عن ماذا سيسفر .

وقد كانت لابى العلاء فى كل ذلك لغته الخاصة : اللفظ واختياره ، الكلمة واختيارها دون غيرها ، فيما هو انسب فى الغالب للشخصية التى تمثلها ، ولا شك ان لعزله ذاته دورا فى هذا كما ان لمجتمعه دورا فى اختياراته اللغوية فان تدهور النظام الحاكم دينيا وسياسيا وخلقيا وسلوكيا واقتصاديا .. لكل ذلك اثر على طبيعة اللغة — لان ذلك يتطلب تعبير مجازى بلغة خاصة ، هذا بالاضافة الى طبيعة الموضوع الميتافيزيقية التى تقيد الكاتب بشكل التصوير واللغة .

والنقطة الثانية فى تحليل الباحث للظواهر الفنية فى الاتجاه الدرامى للنص هى (طرق التصوير والتزييل) ، ولان رسالة الغفران تتناول موضوعا غيبيا — (الماوراء) — ليس من واقعنا المادى ، لذلك لجا المعرى الى طرق التزييل والتصوير الايهامية طلبا لتجسيد عالم الغيب الذى يقول عنه ابن رشد « هو معرفة وجود الموجود فى المستقبل او لا وجوده » .

ولما كان الماوراء غائبا يطلب البشر معرفة وجوده اولا ، الامر الذى شغل المفكرون انفسهم به طويلا منذ فجر الحضارة ولا يزال دون انتهاء والتمسه الناس فى الشرع حينا وفى الآداب احيانا فيما راينا من ادب هوميروس وارستوفانيس والمعرى ودانتى وملتن وغيرهم ، لذلك فقد لجات كل النصوص سواء المقدسة او المؤلفة حين تعرضت لهذا الامر الى تجسيد مالا يتجسد بالرواية او بالقصة او بالاحداث المتابعة بالتجار (الملحمة) او بالترابط (المسرحية) او بالخبر او بالشعر او باية وسيلة تعبيرية .. ، وصولا الى اقناع الآخرين بفكرة الخلود فى العالم الآخر ، وهذا الاقناع دعت اليه ضرورة الرد على المفكرين ، واستوجب الرد شواهد تجسيدية ايهامية، وهكذا تزايدت حركة الافكار ، تزايدت حركة الحاجة الى

الاقناع بكل الوسائل التخيلية والتصويرية .

لهذا فان الحاجة للتجسيد في رسالة الغفران كانت حتمية ، فالدراما في رسالة الغفران املتها طبيعة الموضوع (الضرورة الدرامية) ، وقد استخدم المعرى الايهام كعنصر للخداع مرة ، وكعنصر للتخييل الفائق تجميلا او تقبيحا مرة اخرى في محاولة تجسيدية مبالغ فيها وذلك لاغراق المتلقى في الوهم تطهيرا له منه وذلك كله من خلال الامتاع .

وكذلك تطرق الباحث لدور الايهام في الاقناع بالصورة التجسيدية التى تبدا مع بداية نظر المتلقى بالقراءة او المشاهدة او التصور الذهنى لاوصاف الجنة والنار وشخوصهما واحوال ناسهما ، ومع بداية اكتشاف ذلك المتلقى لصفات واوصاف وملامح مختلفة للشعراء والادباء واللغويين واهل الفكر والطيور والاشجار والحيوانات في غير ما كانت عليه من واقع الناس المعاش .

وكذلك استخدم المعرى عنصر التغريب او التبعيد والابعاد في تصوير الاحداث تصويرا غير مالوف للمتلقى حتى يقف منها موقفا حياديا مندهشا،فلا يقرها ولا يرفضها دون ان يراجعها بعقله ويستشهد منطق الوعى عنده، وجاء ذلك ملائما لتصوير طبيعة الموضوع المطروح حيث ان الجنة والنار غير مالوفتين للمتلقى ، لانه لم يسبق له

او لغيره دخول جنة او نار وهذا مطابق لقول المعرى :

لو جاء من اهل الثرى مخبر
لسالت عن اهل الثرى وارخت

هل فاز بالجنة مما لها
وهل ثوى في النار « نوبخت »

(منجم معروف)

قال المنجم والطبيب كلاهما
لا تحشد الاجساد قلت اليكما

ان صح قولكما فلست بخاسر
او صح قولى فالخسار عليكما

وهكذا كانت طبيعة التغريب عند المعرى تعمل على كسر او ابطال الايهام الذى يتولد عند المتلقى من جهله بطبيعة ما هو مقدم عليه (من سوء مصير او حسن مصير) ، وتعريفه بما ينتظره من خير او شر ، ودفع المتلقى الى اعمال العقل دون استثارة العاطفة حتى يقدر على اتخاذ موقف فكرى او قرار بملء اراداته الواعية . وفى تحليل طرق التخييل والتصوير عند المعرى في رسالة الغفران عرض الباحث ايضا لاستخدام المعرى الرمز وكيف ان المعرى استخدمه لخدمة الدراما المسرحية وليس كصورة مجازية يترجمها الذهن عند المتلقى بل كتجسيد ، وعرض الباحث ايضا لاساليب المجاز وصنوف التورية والفرق بينها في النص الادبى والنص الدرامى ، اشار الباحث لدور المعرى في التقمص وخاصة حين تقمص دور الراوية فاكتسب بذلك شخصية الراوى طبيعتها الملحمية .

ويختتم الباحث بتحليله للعناصر الفنية في الاتجاه الدرامى في رسالة الغفران مشيرا الى ما ساعده على الوصول لنتائج دراسته ، وتوفر في النص وهى النقاط وهى النقاط الموجزة الآتية :

١ - وحدة الراوى ودوره في التمهيد والتعليق حيادا او نقدا .

٢ - لغة السرد ووظيفتها ولغة الحوار ووظيفتها (الاولى كلغة تصور مناسبة للسرد والثانية كلغة فعل مناسبة للحوار وطبيعة التجسيد الحاضرة) .

٣ - الحبكة الواهية ودورها في تجميع اكبر قدر من الاحداث والشخوص التى تباعدت منطقيا في المكان والزمان،بل والوجود الحقيقى وملاءمتها للطبيعة الاسطورية والميتافيزيقية لهذه الرؤية الاخروية للمعرى .

٤ - غاية الفعل وردوده في مثل هذه الاعمال الادبية ذات الصفة الملحمية الدرامية المزدوجة .

٥ - استيفاء شخصية البطل المحورى محرك الصراع لجوانبها الاجتماعية والجسمية والنفسية ، وتمركز الاحداث حولها .

٦ - طبيعة الصراع الواثب في الغفران وتفريغ الاحداث من حدث رئيسى .

٧ - وحدة الموضوع بارتباط الاحداث الفرعية بفكرة ميتافيزيقية رئيسية .

* تأثر المعرى بالدراما الاغريقية :

وقد انتهى الباحث بعد هذه الرؤية العلمية المتكاملة التى قدمها الى ان رسالة الغفران نصا دراميا ملحميا يحمل كل عناصر النص الدرامى المختلط للضرورة بعناصر ملحمية ، وهو صالح للعرض المسرحى الذى يعنى فى كل مكان وزمان حق القائمين على تنفيذ العرض باختيار فصول ومشاهد من النص المسرحى بحيث يظل مترابطا فى حالة حذف بعض المشاهد أو الاستغناء عنها مع اضافة عناصر العرض المسرحى المساعدة بما يتلائم مع العصر أو البيئة التى يتعرض لها موضوع العرض ، وانتهى الباحث ايضا الى أن الادب العربى فيه من الظواهر الدرامية ماهو جدير بالدراسة وانه يجب النظر فيه على اعتبار اشتماله أو عدم اشتماله على عناصر النص الدرامى .. وأن تلك العناصر الدرامية التىاستخدمها المعرى فى رسالة الغفران قد استخدمها أيضا فى (رسالة الملائكة) و (رسالة الصاهل والشاحج) و (رسالة الهناء) وانه من المحتمل تاثر المعرى فى كل ذلك بالنهج اليونانى حيث ان الادب الهومرى كان مترجما على ايامه، فقد كان المعرى متفقها فى اوزان الشعر اليونانى والفرق بينه وبين الشعر العربى ، ولما كانت أنواع شعر اليونان ملحمة ودراما غنائية ـ فلابد للمتفقة فى اوزانه ان يطلع على انواعه ويميزها ، ولا يستبعد استلهام أسلوبها على سبيل التجريب ان لم يكن للضرورة الاسلوبية الملائمة لموضوعه ، ولما كان المسرح غير متلائم مع مجتمعه ، اللهم الا (خيال الظل) فلا يمنع أن يكتب بنفس النهج الدرامى كتابة تصلح للقراءة لا للتمثيل ـ وهذا اللون معترف به ، كما أن تشابه المقدمة الدرامية فى رسالة الغفران بمقدمتى (الالياذة والاوديسا) لهوميروس يدفع الى القول بتاثر المعرى بالنهج الملحمى والدرامى اليونانى .

أشرف شرف

نادى الأدب بحزب التجمع يناقش
كتاب التجليات

... مساء الثلاثاء ١٤ فبراير الماضى ، أقام نادى الأدب بحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ندوة لمناقشة آخر أعمال الروائى جمال الغيطانى « كتاب التجليات » ، حضر الندوة عدد كبير من المهتمين بالأدب ، وبالرواية العربية . وقد أعد الدكتور عبد المحسن طه بدر ، أستاذ الأدب العربى الحديث بجامعة القاهرة ، دراسة مطولة تناول فيها العمل بالتحليل والنقد ، بعد أن قدمت الشاعرة ملك عبد العزيز الدكتور عبد المحسن طه بدر، والروائى جمال الغيطانى ، بدأ الدكتور عبد المحسن تحليله لكتاب التجليات ، قال :

.. لقد أزال الغيطانى حاجز الزمن ، فى التجليات لا فرق بين الماضى والحاضر والمستقبل ، نحن مواجهون بالأزمنة كلها وقد أصبحت متصلة ، حيث اختلط الزمن الماضى (موقعة كربلاء) ، مع العصر الحاضر ، والمستقبل الآتى بعده ، ولأن فهم المؤلف كان أن يفهم وان يعرف لذا كان مضطرا لأن يرى صورة الماضى فى الحاضر وصورة الحاضر فى المستقبل ، نحن نجد أن الحسين عليه السلام يمكن أن يحارب مع عبد الناصر وعبد الناصر يمكن أن يحارب مع الحسين فى معركته ، والموساد الأسرائيلية يمكن أن تحارب فى كربلاء كذلك المخابرات المركزية الأمريكية ، الاشخاص تتغير ، تتبادل الأدوار مع بعضها البعض ، والأزمنة تتداخل . حيث الجزئيات فى النهاية هى كل موحد فى عالم الصوفية ، وعالم التجليات لا مجال فيه للجزئيات ، الكل موحد ، والحلول ممكن ، والانسان يمكن أن يحل فى الآخر ، وهذا حل لنا بشكل طيب جدا تبادل الشخصيات لمواقع بعضهم بعضا ، وليست التجليات فى هذه الرواية — ولعل هذا هو الابداع — ليست مجرد ازالة الحاضر الزمنى وتبادل الأدوار ، بل هى محاولة لفهم العمق من كل شىء لأننا اذا وقفنا مثلا امام تفاصيل عصر الحسين لنقارنه بعصر عبد الناصر لاستحالت المقارنة،

أما اذا تصورنا أننا ننظر نظرة الصوفى ، وهى نظرة كلية ، لا تفرق أحيانا بين أصحاب الاديان المختلفة ، باعتبار انهم جميعا يلجاون الى رب واحد ، لامكننا أن نتصور لماذا كان من الضرورى ان يلجا المؤلف الى التجليات ، ليس اليها فقط ، بل الى اللغة الصوفية وشعارات الصوفية على امتداد الرواية كلها . بطل الرواية يحاول ان يفهم ، ان يعى ، أن يرى الحاضر والمستقبل ، أن يعرف سر التغير ، لكنه يخشى فى الوقت نفسه ، أن الوضع مهىء الى اقصى حد ، الى درجة انه ما من احد يستطيع الاجابة على الأسئلة ، أو على كل الاسئلة ، ولابد من الاشارة هنا الى ان الغيطانى استخدم بمهارة عدة قصص من القرآن الكريم ، ومن تراث الصوفية، من اهمها قصة الخضر عليه السلام ، تاتى أهمية اللجوء الى هذه القصة أن الراوى تعرض له غوامض معينة ، ويدرك أنه لا يمكنه تفسير كل الأمور فيضع حاجزا بينه وبين قصة الخضر ، عندما صاحب موسى الخضر ، فان أول

ما صنعه هو انه ركب سفينة فخرقها . وهذا موقف لا يمكن تبريره ، ويبدو غير منطقي ، لم يطق موسى صبرا فسال ، وسال ، وسال ، وانتهى الامر الى انه لم يطق صبرا على هذه الالغاز فطلب تفسيرها وفارق الخضر ، اثر القصة فى الرواية أن المؤلف اذا وقف عند تفسير موقف قد يستعصى على التفسير أو يعجز عن الوصف بكل تفاصيله فلديه المبرر الكافى . ان هذا مما لا يطيق الانسان عليه صبرا ، أو انه لم يبلغ بعد المرتبة التى يمكنه معها أن يفهم مثل هذا التصرف .

* *

ثم قال الدكتور عبد المحسن طه بدر :

« ستجدون لغة الصوفية ، ومقاماتهم ، مستخدمة ببراعة ، ستجدون أن استخدام التراث ليس أمرا ظاهريا او توظيفيا ، لقد أصبح التراث جزءا من من لحمة الرواية وسداها ، بحيث لا يمكن القول ان الغيطاني وظفه أو استخدمه ، بل انه اندمج فيه بشكل كامل ، وهكذا تصبح الرواية كبناء متمثلة على عدة مراحل ، المرحلة الأولى : مجموعة من تجليات الاسفار ، فيها نلتقى بميلاد والد المؤلف ، وميلاد المؤلف نفسه ، وميلاد ابن المؤلف ، اشارة الى الماضى والحاضر والمستقبل ، نلتقى فى نفس اللحظة بميلاد الحسين ، وميلاد عبد الناصر ، ثم نشهد طفولة وصبى ورحلة الحياة لكل أولئك ، وخاصة والد المؤلف ، الذى قتل عمه أمه بعد ان شكك فى سلوكها ، ذلك انه كان يريد ان يرث عن الوالد ارضه ونخلاته ، بل حاول أن يقتل الولد نفسه مما اضطره الى العيش خائفا ومطاردا من هذا العم ، نشهد ميلاد الحسين وعلاقته بالرسول (عليه الصلاة والسلام) أيضا ، نشهد مقتل الامام على ، وفى نفس اللحظة ضياع ذكرى شهداء سيناء ثم ظهور عبد الناصر فى ميدان الدقى وقد غلبته الدهشة ، يتساءل عن العلم الاسرائيلى ، هل دخل الاسرائيليون القاهرة ؟ فيجاب ان لا .. ويعيد السؤال : هل هزموكم ؟ فيجاب ان لا .. ، اذن كيف حدث ، ولماذا ؟ ، لا يقدر على تلقى اجابة .

تمضى الحكايات وتتداخل ، ومن خلال النظرة الكلية حاول أن يقيم حوارا بين موقف الحسين فى كربلاء ، وموقف عبد الناصر ، من خلال موقفهما من المستضعفين ، ثم يعود عبد الناصر من جديد ليقيم معركة يقف خلالها الى جواره قلة قليلة من المخلصين على طول العصور ليحارب ، يتكون جيش عبد الناصر من شهيد قتل فى سيناء،ومازن ابو غزالة كممثل للفدائيين الفلسطينين ، وابن اياس ومحمد عبيد وفران مجهول الاسم ، يواجههم على الطرف الآخر ، أصحاب السادات ، وجنود وخدام الاحتكارات الأجنبية . ورجال الموساد ، ومقاتلى قوة الانتشار السريع ، وسماسرة، وتجار آثار ، وجون فوستر دالاس ، والعزيز هنرى ، والكسندر هيج ، وتتوازى هذه المعركة مع معركة كربلاء ، ويقتل أصحاب عبد الناصر فردا ، فردا ، قبل أن يقتل عبد الناصر نفسه ، ويتكالب عليه هؤلاء ويسلبونه حتى نعليه .

* *

قال الدكتور عبد المحسن طه بدر ، أن اللجوء الى التجلى حل الكثير من الاشكالات الفنية ، كذلك وفقت الرواية فى الانتقال بنا حتى هذه اللحظة الأخيرة ، غير اننا فى النهاية ، وكعادة كل الاعمال الكبيرة ، فهى التى يمكن أن تنتج حوارا كبيرا ، لذا فلدينا مجموعة من المشاكل التى نريد أن نتحدث عنها .

كان سهلا على المؤلف ان يقيم موازاة بين موقف الحسين فى كربلاء،ومعركة عبد الناصر، والسهولة هنا نسبية ، اذ ان الموازاة بين الموقفين احتاجت الى مهارة شديدة ، أما حكاية والد الراوى فقد كان من الصعب أن تظهر الموازاة معه ، الا اذا اخذناه كرمز للمستضعفين الذين كانوا فى عصر الحسين وفى زمن عبد الناصر، واذا اخذنا حكاية الوالد على هذه الصورة نقع فى اشكال آخر ، فاحد اشكالات المؤلف الكبيرة ، انفضاض الناس عن الحسين، وعن عبد الناصر ، حتى أن تساؤلا من تساؤلات الرواية الكبيرة ، كيف تتحرك جماهير المستضعفين ضد مصلحتها ؟ بل كيف تتظاهر الجماهير فى

مواقف ضد مصالحها ، كما حدث في مبادرة السادات ، واقع الأمر ان والد المؤلف ياخذ احيانا حجما كبيرا في الرواية ، رغم اننا نجد صعوبة كبيرة جدا في موازاة حركته بحكايتي الرواية الأخريتين ، الحسين في كربلاء وعبد الناصر بعد عودته .

واذا اخذنا الموقف الكلي كموقف صوفي لا يتاثر بالجزئيات وانما ياخذ التوجه الكلي سنلاحظ اننا انتهينا من الرواية دون ان نعرف ، لماذا حدث ما حدث بعد عبد الناصر ؟ ، بعد الحسين ؟ لقد وجدنا تجسيدا وموازاة بارعة بين المعركتين وعرفنا التوجه الكلي ، وكان موقف التجلي جديرا بان يعطينا وعيا بالموقف اروع من وعي الانسان العادي لان النائم يرى — كما يقول المؤلف — ما لايراه اليقظان .

الاشكالية الثانية والهامة اننا نخرج من الرواية ، امام حكمية أخرى محيرة تحتاج الى تجلي آخر ، وهي أن قصة قهر المستضعفين ستظل مستمرة كما استمرت منذ ايام يزيد والحسين ، وكما استمرت بعد عصر عبد الناصر ، بل تكاد الرواية تشي الى انه لا عزاء في هذا العالم .

الاشكالية الثالثة ، اننا نقف بتقدير كبير جدا امام براعة استخدام اللغة الصوفية ، ومراتبهم ومقاماتهم ومراحلهم، وهذا نابع من جهد شديد ، غير اننا نشعر في بعض المواقف ان استطرادا كبيرا يتصل بهذه النواحي ، تورطت فيه الرواية ، هنا قدر من التكرار غير المبرر فنيا .

واختتم الدكتور عبد المحسن طه بدر عرضه النقدي قائلا :

هذه هي اهم الملاحظات التي يمكن ان يلاحظها الانسان على مثل هذا العمل الجاد حقا ، والرائع حقا ، وانني لآسف اذ انني اشعر انني لم استطع اعطاء هذا العمل كل الحق الواجب على ازائه .

* *

بدات المناقشة . وادارت الحوار الشاعرة ملك عبد العزيز .

قال الروائي ابراهيم عبد المجيد ، انه يظل انطباع عام عن هذه الرواية ، وهو انه رغم صعوبتها الشديدة الا انها سهلة التوصيل الى القارىء بصورة عامة . ان استخدام الروائي للعناصر الصوفية جعل من السهل عليه تناول جميع القضايا التاريخية مع القضايا المعاصرة ، في رايي ان الموضوع الأساسي لهذه الرواية ، هو فكرة الخيانة العربية ، الخيانة موجودة منذ عصر الحسين ، غير انني اوجه سؤالا الى الدكتور عبد المحسن طه بدر ، ما هو الفرق بين تجربة الروائي في كتاب التجليات ، وتجربته في « الزيني بركات » .

اجاب الدكتور عبد المحسن طه بدر :

.. هناك اكثر من طريق للتعامل مع التاريخ في عمل فني ، هناك تصوير التاريخ مع النظر الى الحاضر ، والرواية التي امامنا تريد القول ان التاريخ يتكرر ولكن بالوان قريبة الى العصر، ان الزمن ليس منفصلا بهذه الدرجة ، هناك معركة مستمرة في الماضي والحاضر وستظل مستمرة في المستقبل ايضا ، اذا رجعت الى الزيني بركات ستجدها مغلقة في اطار عصرها ومحصورة ، ولكنها في نفس الوقت تمتد لتشمل تجربة القهر . تجربة أجهزة المباحث والمخابرات في مختلف العصور.

وأمامنا الآن رؤية اشمل ، وصل اليها المؤلف عن طريق التجلي، لو وقف عند التفاصيل الصغيرة لما استطاع كتابة العمل ، ولو وقف عند اللحظات المشابهة لما استطاع ايضا ، اذن يجب ان ياخذ موقفا كليا من العمل ، ومادام سياخذ الموقف الكلي فيجب ان ينظر الى المسالة على ان الحاضر نتاج للماضي والمستقبل نتاج الحاضر ، فيجب ان يعطينا هذه الصورة كلها مرة واحدة ، والذي فرض اللغة هنا ان اللغة ليست منفصلة عن الموقف ، لم يكن الممكن الوصول الى هذه الرؤية الا من موقع التجلي ، لو قلب احدكم ما كتبه ابن عربي ، لوجد أن روح اللغة هي نفس اللغة التي نقراها في التجليات، بمعنى أن اللغة هنا متشابهة وموظفة بنفس الصورة للوصول الى نفس الهدف ، نحن نريد ان نصل الى قناعة ان رؤيتك للموضوع هي التي تحدد الرواية التي تختارها وهي

التي تحدد اسلوب المعالجة ، واعتقد ان اللغة كانت عاملا مساعدا لكى تقبل العمل الفنى .

وتساءل الدكتور سيد البحراوى ، حول لغة الفنان، اهى التي تقوده او تحدد له المضمون او التجربة ؟ وقال ان الدكتور عبد المحسن سالم عبر هذه المقولة بدءا من ان الرؤية التي يختارها المؤلف وصلت به الى مجموعة من النتائج فى صياغة العمل الفنى، يمكن القول ان المؤلف انطلق من الكلى ولم يركز على الجزئى ، وان المؤلف لم يقدم نوعا من القناعة برؤية شمولية للأشياء . هذه النتائج لو بدأناها من النهاية سنعود الى البداية مرة اخرى ، لأنه ليس فقط الرؤية هى التى فرضت على المؤلف اختيار مثل هذه العناصر التشكيلية فى صياغة الأحداث والشخصيات واللغة وانما ايضا من ادوات التشكيل فى حد ذاتها ، وصلت ايضا الى انها تحدد أو تحكم رؤية المؤلف فجعلتها رؤية يمكن أن نقول رؤية صوفية . فهل يمكن القول بذلك ؟

وأجاب المؤلف جمال الغيطانى قال ان اللغة الصوفية عنصر من عناصر العمل الأساسية ، وانا اعتبر أن اللغة حالة مرتبطة بالعمل الفنى نفسه ، متغيرة من عمل الى آخر ، ولا يوجد أسلوب ثابت ، ومن اكثر ما يثير استنكارى القول أن كاتبا معينا اسلوبه جيد ، ليس الأمر تراكيب واكلشيهات معينة ، اللغة بالنسبة لى حالة ، وفى هذا المجال ، لى تجربتين اساسيتين ، الزينى بركات ، والتجليات ، فى الاولى كانت نتيجة لرغبتى القوية فى اعطاء الايهام القوى بالعصر ، بالاضافة الى رغبتى فى تجديد اساليب السرد التقليدية ، ساعدنى العصر المملوكى والموضوع على اختيار لغة المؤرخين القدامى ، ثم محاولة تقمصها ، ثم محاولة الايهامين خلالها ،على مستوى المفردات والتراكيب فلغتى ليست نفس اللغة القديمة ، لكننى حاولت الايهام من خلالها ، اننى لا اعتبر الزينى بركات رواية تاريخية ، انما حاولت من خلالها ان احكى تجربة القهر فى اى زمن وتحت اى نظام ، على سبيل المثال فى الزينى بركات وسائل قهر لا تنتمى الى العصر المملوكى ، بل الى زماننا ، والى ما يمكن أن يستجد منها، اننى انطلق من وحدة التجربة الانسانية .

القهر واقع على مدى العصور ، وحاولت ان ادينه ، من هنا كانت اللغة جزءا من التجربة . نفس الكلام ينطبق على التجليات ، كان الزينى بركات نتاج لهزيمة ١٩٦٧ ، والهم العام عندى خاص ، لا فرق ، كانت الهزيمة نقطة الوصل لى ولجيلى . كنا نتصور الواقع بشكل معين ثم فاجلنا بشكل آخر ، ثم بدات الهاوية .. ، بالنسبة لتجليات فقد انطلقت من موقف آخر هو وفاة ابى ، من هنا انا طرف فى الرواية ، وكل الوقائع فى التجليات حقيقة ، كانت وفاته مصدر الم نفسى خارق بالنسبة لى ، فلم يساعدنى الزمن فى رد جزء مما قدمه لى ، وكان وعيى بعد فوات الاوان ، وهذا ما نجده فى كثير من التجارب التاريخية الضخمة ، من هنا احتل الوالد مساحة كبيرة فى الرواية ، انه نقطة الانطلاق ، ورحيله اساس رحلتى الى الديوان الذى يمد لى المساعدة لاسترجاع الماضى ، لقد تاملت حياته طويلا ، ومعاناته ، منسيذكر هذا الانسان البسيط ؟ كذلك محنة الحسين المستمرة حتى الآن ، والنوم عليه بعد فوات الاوان ، وغروب عبد الناصر وتجربته التى عشناها وعشنا الانقلاب عليها ، بل انقلاب كل القيم . من هنا كانت الحيرة ، والتساؤلات ، ومن هنا كانت المعاناة ، والتجربة بما فيها تجربة اللغة .

وتحدث الروائى ابراهيم عبد المجيد ، قال ان الباعث للرواية هو وفاة الوالد فعلا ، لذا تبدو كنوع من السيرة الذاتية ، وان كانت التجربة الصوفية اعطتها ابعادا عديدة ، والجهد اللغوى مهم جدا ، خاصة تزاوج اللغة القديمة بلغة معاصرة ، مثال تلك الصفحات المكتوبة فى الادب العربى الصعيدى الى مصر ، فى رأيى انها من اعظم الصفحات المكتوبة فى الادب المصرى قاطبة من الستينيات وحتى الان ، فى الرواية اجزاء من التاملات الصوفية العبقة باللغة القديمة ، ولكنصفحات الاب تخلو من تاثير اللغة

القديمة ، لكنها من انصع صفحات الرواية ، اننى اجد لاول مرة توظيفا فنيا لفكرة وحدة الوجود يختلف عن النظرة الغربية ، فهنا توظيف واقعى ومعاصر وتعبيرى بالمعنى الصحيح للتعبيرية ، ان توجد حالة من القتامة في الرواية فهذا لا يعنى وقوعها في الصوفية ، انما هى حالة وجد ، ان الصوفية موقف تغريبى ، ولكننى هنا امام لغة صوفية تشرح موقف مجتمع وواقع انا اعيشه .

ورد الدكتور عبد المحسن طه بدر .

« ان الهم العام من الثقل والضراوة والكابوسية بحيث لم يكن ممكنا للفنان ان يواجهه مباشرة او من منطلقواقعى ، وعندما حاول الغيطانى ان يواجه الهم العام في مجموعته القصصية « ذكر ما جرى » واجهه مواجهة كاريكاتيرية ، قاسية ، انها محاولة للارتفاع فوقه ، وربما يرتفع فوقه اكثر من اللازم ، بحيث لا يصبح مسئولا عن تفسير المشكلات المطروحة فيه ، والغيطانى لا يملك حلا بالمعنى المفهوم ، ان رؤيته لا تتضمن حلا لا حاليا ولا في المستقبل القريب والشعور السائد هو شعور بالدهشة والندم ، كيف يمكن ان يقع ما يقع ونحن كما نحن لا نواجه ما يقع . وحتى لو كان هناك فعل منا ، فهو فعل فردى لا يملك حلا ، يمكن ان ترى جدلية الصورة ، لكن لا تجد جدلية الفعل ، الحالة مقبضة بحيث تبدو اننا كلنا في موضع الندم والتوهان ، وهذا جزء يمكن ان نحاسب الغيطانى عليه ، ان الوعى الاعمق بعد خروجنا من تسلط الهم العام يمكن ان يؤدى الى تكثيف اعمق وبالتالى الى الفعل .

ثم تحدث محمد شومان ، قال ، ان توضيح الغيطانى بالنسبة للهم العام والخاص يعد مدخلا هاما لتقييم العمل، بالنسبة للغة نجد في التجليات لغة جديدة مستوحاة منالواقع ومن التراث الصوفى ، تصل بنا الى مستوى لم اقراه في اللغة العربية ، غير ان العمل به سوداوية ، ربما لتصور جمال ان هناك صراع ابدى ودائم لا حد له ، لم يحاول جمال تحديد موقفه، وهذه ظاهرة في اطار العمل، ربما كان ذلك بتاثير الفلسفة الاسلامية .. لكن هذا لا يعني انه عمل تغييبى ، بل ان الرموز واضحة فيه الى درجة قصوى .

وعلق د.عبد المحسن قائلا:

« لقد قال الغيطانى انه يوجد هم عام وهم خاص ، فكل موقف خاص له بعد عام ، لا يوجد شيء اسمه عام وخاص ، من هنا لا يوجد شيء اسمه هم فردى ، فنحن الذين نضع الفلسفة الاسلامية بادراكنا ، انا الآن مسئول عن مفهوم الفكر الفلسفياليوم وليس فكر القدماء . على سبيل المثال قال قدامة بن جعفر ان الشعر الموزون والمقفى الذى يدل على معنى ، فهل استخدم الطريقة القديمة عندما انقد الشعر القديم ؟ هذا خطا ، اننى استخدم ادواتى الخاصة ومن حق جمال كمؤلف معاصر ان يستخدم كل الادوات بما فيها ادوات الفلسفة الاسلامية القديمة والتصوف في سبيل كشف هذا الواقع بصورة افضل .

ثم تحدث الناقد مدحت الجيار . قال .

« هناك ظاهرتان في « التجليات » توقفت عندهما، الاولى هى اللغة الشعرية في العمل ، المستوحاة من الجو الصوفى ، ولكنها تتفاوت في مستوياتها داخل العمل ، ولكننى اشعر ان هناك قدرا من التعتيم في بعض اجزاء الرواية .

الامر الثانى ، ان العالم يبدو في ذهن الكاتب عالم ثابت منذ ان يعى وعيه الكونى الى اللحظة التى يكتب النص فيها، وليسمح لى الدكتور عبد المحسن ان استخدم مصطلح البنيوية ، ان جمال الغيطانى يمكن ان ندرسه تحت ما يسمي بالبنية التاسيسية لفكرة الروائى ، ان المحصلة الاخيرة للتجليات ان العالم ثابت ، ورد جمال الغيطانى .

فيما يتعلق بفكرة الثباتفاننى لا اراها مطلقا ، ان ما يعلبنى هو التغير ، وكل شيء فيصيرورة

دائمة ، فى القرآن الكريم نجد آيات تعبر بوضوح عن التغير ، كذلك فى التراث الصوفى ، وفى الرواية فقرات بكاملها تعبر عن التغير والتحول ، لكننى أرى أن هناك وحدة التجربة الانسانية مع اختلاف التفاصيل والازمنة ، ان انشغالى بالزمن هم اساسى عندى خاصة فى هذه الرواية .

ويقول الدكتور عبد المحسن طه بدر .

على ملاحظة أود أن أقولها ، طالما شعرنا ان الكاتب بذل جهدا فيجب ان نبذل بعض الجهد فى فهمه حتى نوفيه حقه ، لقد قرأت الرواية منذ شهرين ، ولكننى قرأتها مرتين حتى يمكننى الحديث عنها فى هذه الندوة ، لذلك دهشت من قولك ان فكرة الثبات تسيطر على الرواية ، وحديثك عن البنية الاساسية لاعمال الغيطانى ربما مكثت اربعة شهور فى البحث ، وربما لا أصل الى ما استهدفته ، ان الرواية تتحدث باستمرار عن التحول ، عن التغير ، عن الزمن ، فكيف يمكن القول بالثبات ؟ ، اما بالنسبة للغة. فاننى عندما اقرأ الرواية اكون كأننى فى قلب التراث تماما ، علما بان المؤلف عندما يشعر ان اللغة غريبة على القارىء فانه يحاول ان يعطى تفسيرا ، او توضيحا للتجلى ، وهذا يتكرر كثيرا فى الرواية مما يفتح مغاليق العمل من داخل العمل نفسه .

محمد الشحات

ملف كاريكاتير حجازي

مع حجازي ..

نحن مع حجازي أمام تكثيف فريد مر المذاق للانقسام الحاد بين عالمين ، وهو انقسام يتنامى فى الواقع على عكس الادعاء الشائع ، كما أنه يتنامى فى عالمه الفسيح حتى يعلو فيه احيانا ، وعبر تلك اللغة المميزة للقسوة وجه للارتداد والقبح . وجه اختبره هو جيدا وأشبعه — كلتما تلقائيا — بالسواد .

لكن حجازى أعطى قلبه وحرية ريشته للوجه الآخر .. فمن اجله يمرح الولد الجميل ، ومن بريق عيون ناسه الحفاه غالبا يتجلى المستقبل ، وعلى نشوة حياتهم تفتسح وعى الفنان .. بل وأخذ الوعى يرتقى كلما اوغل فى الحب .. الذى يبذله بسخاء من اجل هؤلاء الذين يدقون — رغم كل شىء — الابواب الضيقة للعالم الآتى ..

مقاتلين فلسطينيين ، رجالا ونساء وأطفالا ، مصريين فى طوابير لا تنتهى يبتسمون احيانا على مقهى حجازى العتيد .. وهم يطلقون فى المساحة الفارغة حكمتهم الساخرة التى تنطلق من عنف الانقسام وترتد له .

فى التكوين النهائى مبدى مفتوح ، ومساحة للاكتمال هى مساحة للخيال .. نعم .. لمشاركتنا نحن كمتلقين لعالمه .. نعم .. لكنها ايضا مساحة للحرية .. لاعادة التكوين .. وفى هذه المساحة بالذات يختلف حجازى ويتميز .. لانه فى مواجهتها تتنسب خطوطه للحدود الفاصلة .. تلك الحدود التى لا تبرىء قسوتها عالمه ، وان كانت تغرقه كثيرا فى الدموع .. وفيما بعد الدموع ، تتجلى المساحة من جديد .. فتكون قد خطونا الى الامام .

فريدة النقاش


مستوطنه
الحل السلمي
حجازي

إحنا إسمنا «الشعب العربى» واللاّ «الشجب العربى»؟!
شجب عربى للعدوان الاسرائيلى
حجازى

دى قوات التدخل البطئ فى الشرق الأوسط ، كل ما إسرائيل تحتل أرض عربية أو تقتل كام ألف عربى ، نبعت لهم واحد فيليب حبيب !

الأمن القومى الأمريكى

ريجان

حلف الأطلنطى

حجازى


أهم حاجه فى عدم الإنحياز إن العرب مش منحازين لنفسهم!
أمريكا
إسرائيل
حجازى



أخى جاوز الظالمون المدى
فحق الجهاد وحق الفدا..
يابنى دى حرب فلسطين برضه . لكن سنة ٤٨
حاربنا بأسلحه فاسده ، ودلوقتى ماحاربناش
حجازى

تقرر تنفيذ حكم الاعدام
فى المقاومه الفلسطينيه لإنها
تقاوم الاحتلال الصهيونى

والدول العربيه معزومه تقف تتفرج على
تنفيذ الحكم عشان تاخد عبره وماتقاومش

حجازي


سلم سلاحك يا عرفات ، المنطقه محاصره من جميع الجهات
حجازي

اقــــرأ فى العــــدد القـــادم والأعـــداد التاليـــة :

* « الخبز الحافى » .. سيرة لقراءة الذوات المغيبه

د. محمــــد بـــــرادة

* قــراءة فى شــعر المقــاومة

د. لطيفــــة الزيـــات

* الانفصام بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت

د. السـعيد محمـد بـدوى

* رؤيــة جــديدة « لعــودة الــروح »

د. رضــــوى عاشـــور

* صــورة الشــورى المقــلوب فى اعترافات قنــاع

د. محمـد حــافظ ديــاب

* عطشـــى لمـــاء البحــر

دراسة **لمحمــود عبد الوهــاب**

* الارادة والقــدر .. فى رواية « ليــلة العشق والــدم »

حســـين عيـــد

قصيدة لعبد الرحمن الأبنودى

* قصص قصيرة

لمحمود السوردانى

جار النبى الحلو

سعد حسن

يوسف ابو رية

وآخرون ..

* وعدد من الدراسات والمقالات والابداع ومتابعات : الموسيقا ، السينما ، المسرح ، الفن التشكيلى ، الحياة الثقافية والأدبية .

* * *



سلسلة جديدة من الكتب تتصدى لقضايا السياسة

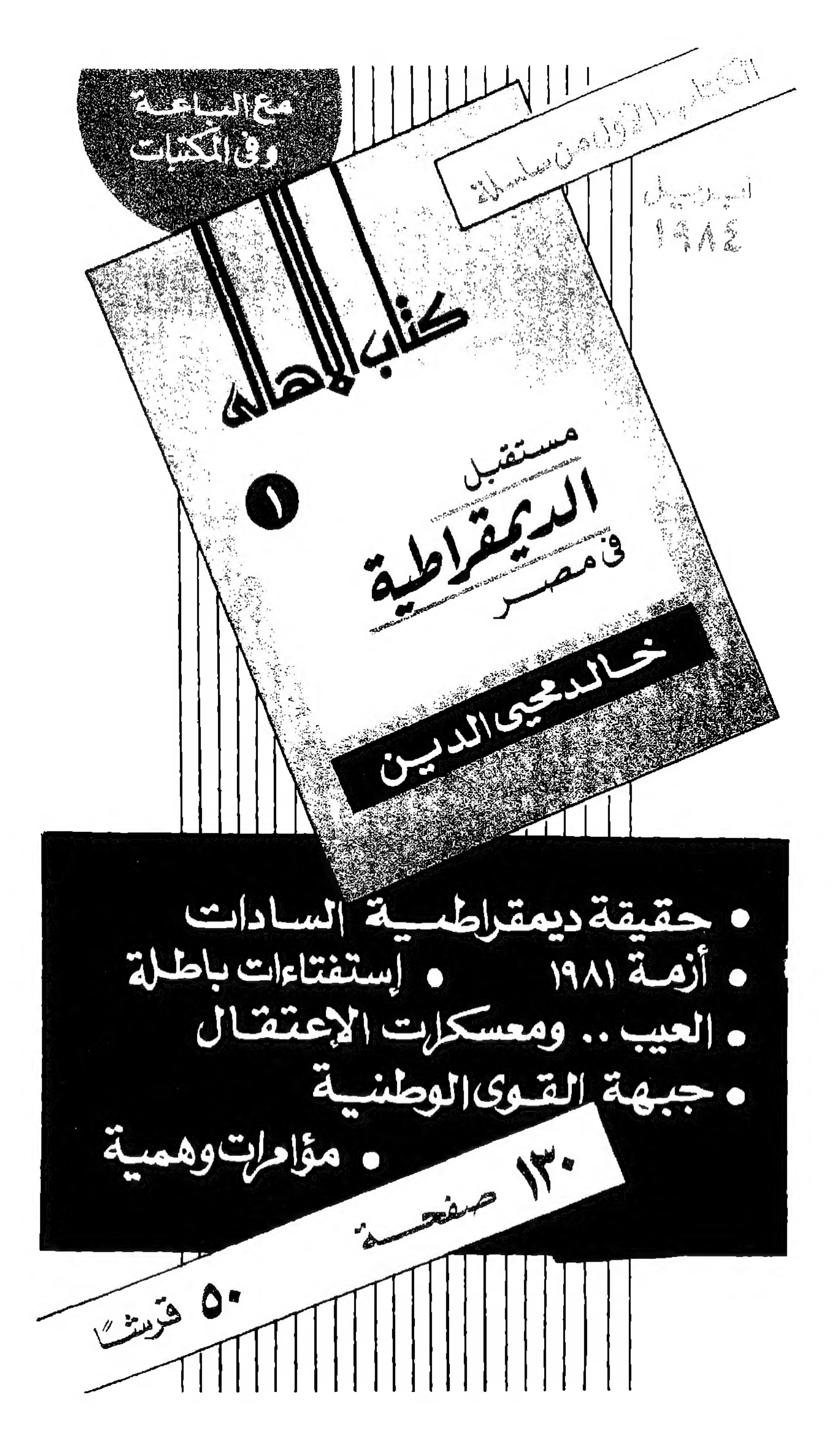
والفكر والاقتصاد والتاريخ والثقافة وكل فروع المعرفة

يكتبها لك

خالد محيى الدين	د. عبد العظيم أنيس
لطفى واكد	عبد الغفار شكر
صلاح عيسى	عبد الهادى ناصف
د. ابراهيم سعد الدين	حسين عبد الرازق
ابو سيف يوسف	د. محمد احمد خلف الله

وعدد كبير من الكتاب والمفكرين

رقم الايــداع ١٩٨٣/٦١٧١



مع الباعة وفى المكتبات
الكتاب الأول من سلسلة
ابريل ١٩٨٤
كتاب الأهالى
١
مستقبل الديمقراطية فى مصر
خالد محيى الدين
• حقيقة ديمقراطية السادات
• أزمة ١٩٨١
• إستفتاءات باطلة
• العيب .. ومعسكرات الإعتقال
• جبهة القوى الوطنية
• مؤامرات وهمية
١٣٠ صفحة
٥٠ قرشاً


200
SCHWEPPES · SINCE 1783
SCHWEPPES · SINCE 1783
Schweppes®
Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary
شويبس ١٧٨٣-١٩٨٣ مائتى عام